Die literarischen Theorien der Goncourt.

Inauguraldissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde.

Einer hohen philosophischen Fakultät

der

Universität Heidelberg

vorgelegt von

HEINRICH FRIEDRICH.

Lahr.
Druck von Moritz Schauenburg.
1910.

845G58
DF91

Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit gewidmet.

Einteilung.

Seite

Benutzte Literatur 7

I. Einleitung 9

II. Hauptteil 13

1) Die literarischen Theorien der Gebrüder Goncourt.

a) Grundsätze der Anfangszeiten 13

b) Die Theorien des Romans 24

c) Das Theater 47

2) Edmond de Goncourt (Roman) 56

III. Schluss 70

Anhang (die Goncourt im Urteile von Zeitgenossen) 73

Benutzte Literatur.

E. et J. de Goncourt, Journal des Goncourt, Paris 1887—1895.
„ Préfaces et manifestes littéraires, Paris 1888.
„ Pages retrouvées, Paris 1886.
„ Idées et sensations, Paris 1866.
Jules de Goncourt, Lettres.
Emile Zola, Les romanciers naturalistes, Paris 1881.
Brunetière, Le roman naturaliste, Paris 1883.
P. Bourget, Nouv. essais de psychologie contemp., Paris 1885.
A. Daudet, Souvenirs d'un homme de lettres, Paris 1888.
E. Faguet, Propos littéraires III, Paris 1905.
J. Lemaître, Les contemporains III, Paris 1888.
„ Impressions de théâtre IV, Paris 1891.
R. Doumic, Portraits d'écrivains, Paris 1892.
Suchier-Birch-Hirschfeld, Geschichte der frz. Literatur, Leipzig und Wien 1905.
Lanson, Histoire de la littérature française, Paris 1895.
Petit de Juleville, Histoire de la langue et de la littérature, Paris 1896—99.
Romane von E. et J. de Goncourt,
Paris 1851 En 18 . .
1860 Charles Demailly.
1861 Sœur Philomène.
1864 Renée Mauperin.
1865 Germinie Lacerteux.
1867 Manette Salomon.
1869 Madame Gervaisais.
Theater:
Paris 1865 Henriette Maréchal.
1873 La patrie en danger.
E. de Goncourt (allein):
Paris 1877 La fille Elisa.
1877 Les frères Zemganno.
1882 La Faustin.
1884 Chérie.
1910 La Faustin (dramatisiert, „Revue de Paris“ No. 14.)

Einleitung.

Der französische Roman hat sich im Laufe des 19. Jahrhunderts in den verschiedensten Gattungen entfaltet. Diese Entwicklung ist bedingt durch die literarische Individualität einer Reihe hervorragender Autoren. Bei Victor Hugo haben sich künstlerische Studien und historische Interessen vereint mit politischen und sozialen Tendenzen. Alexandre Dumas ist der Meister der Erzählungskunst. Seine Romane bilden eine fesselnde Unterhaltungslektüre. Der Kunstsinn eines Théophile Gautier bereichert die Literatur mit farbenprächtigen Gemälden. Stendhal ist der Schöpfer des psychologischen Romanes, und Mérimées Werke bekunden dessen skeptische Anschauungen. George Sand vertritt den idealistischen Roman. Balzac dagegen ist der Vater der realistischen Richtung, die nach 1850 das literarische Leben beherrscht. Obgleich mit den eben angeführten Namen der Roman erschöpfend verwertet erscheint, wird auf den vorhandenen Grundlagen wider alles Erwarten von einer jüngeren Generation mit Erfolg weitergebaut. So entwickelt sich aus dem Realismus der Naturalismus, dessen Theorien vor allem durch Zola bestimmt werden. Weil sich aber gerade die neuen Richtungen die Eigenart verschiedener Vorbilder aneignen, und weil die Originalität des einzelnen in feinen individuellen Unterschieden beruht, so sind Leute wie Flaubert und die Goncourt nicht genügend charakterisiert, wenn man sie einfach als Realisten oder Naturalisten bezeichnen wollte. Sowohl Flaubert, als auch die Goncourt und Zola sind verschieden in der Wahl der Stoffe und in der Art ihrer Schilderung. Die Gedanken des Naturalismus sind zwar schon in den literarischen Theorien

der Goncourt vorwiegend vertreten, bilden aber nicht deren einziges Merkmal. Man kann nicht schlechtweg sagen, dass die Goncourt von Anfang an und immer Naturalisten gewesen seien. Vielmehr haben ihre literarischen Theorien, worunter ich die Grundsätze und Ansichten verstehe, die mir die Art ihrer Werke begreiflich machen, einen gewissen Entwicklungsgang zu verzeichnen. In ihren literarischen Anfangszeiten schon betrachten die Goncourt eine moderne Eigenart als die Grundlage des literarischen Fortschrittes. Die beiden Brüder machen sich zuerst bemerkbar durch die Bewunderung und das Nachahmen origineller Autoren einerseits, andererseits in dem Kampfe und in der Abneigung gegen die traditionellen Theorien, wie sie von den Akademien und wissenschaftlichen Instituten gelehrt und geschützt werden. Nach dieser Seite hin lassen sich die journalistischen Erzeugnisse der Gebrüder Goncourt und ihr erstes Werk „En 18 . .“ erklären. — Dann folgen die gemeinsamen Romane und die drei Theaterwerke der Brüder. Ihre Theorien nehmen jetzt bestimmtere Formen an. Die Aufgabe des modernen Romans wird in dem Studium der Wirklichkeit gesucht. Den tatsächlichen Verhältnissen entspricht aber am besten die Schilderung von Durchschnittsmenschen. Werden diese dem Leben und Treiben von Paris entnommen, so müssen sie hastige, reizbare Leute verschiedener Gesellschaftsklassen sein. Solche Menschen und ihre Umgebung werden sorgfältig beobachtet. Gewisse psychische und körperliche Erscheinungen lassen sich mit Hilfe wissenschaftlicher Lehren erklären. Ein derartiger Roman darf, wenn er der überreizten Pariser Welt entsprechen will, nur in einer geeigneten, nervösen Sprache geschrieben sein. Dazu haben die Gebrüder Goncourt die „écriture artiste“ mit ihrem „style impressioniste“ erfunden. Dieses technische Hilfsmittel ist anderweitig schon ausreichend behandelt worden. In dieser Arbeit werde ich deshalb nur kurz darauf zurückkommen. Die Romane der Goncourt wollen Sittenbilder und soziale Studien sein und besonders das Elend der niederen Klassen dem humanen Empfinden nahe bringen. —

Das Theater halten die Gebrüder Goncourt einer Erneuerung bedürftig. Auch hier entwickelt besonders Edmond seine eigenen Ideen.

Zu früh und in den fruchtbarsten Jahren wird Jules de Goncourt (1830—1870) durch den Tod dem vereinten Schaffen der Brüder entrissen. Dann erscheinen die Romane des älteren Bruders Edmond de Goncourt (1822—1896). Sie sind von dem beständigen Drange, Neues zu schaffen, beseelt. Die Theorien Edmonds unterscheiden sich in einigem von den gemeinsamen Prinzipien.

Die vorliegende Abhandlung will sich mit den literarischen Theorien der Goncourt befassen. Diese sollen mit kurzem Hinweis auf die einzelnen Romane und Dramen festgestellt werden. Als Quellen dienen mir bei dieser Arbeit vor allem die Vorreden zu den einzelnen Werken, dann die „Pages Retrouvées“ und das neunbändige „Journal des Goncourt“. Auch die „Idées et Sensations“ und die „Lettres“ von Jules de Goncourt habe ich verwertet.

An geeigneten Stellen werden Belege aus der zeitgenössischen Kritik herangezogen.

Wenn man die gesamte Tätigkeit der Goncourt auch auf dem Gebiete der Kunstkritik und Geschichte betrachtet, so ist diese Arbeit insofern begrenzt, als dabei diese Elemente ausscheiden.

Das Thema selbst zerlege ich in zwei Teile: die literarischen Theorien der Gebrüder Goncourt und die Edmonds de Goncourt.

Die ersteren wiederum ergeben zeitlich geordnet drei Abschnitte: die Grundsätze der Anfangszeiten, die Theorien für den Roman und das Theater.

Der Schluss wird die literarischen Theorien der Goncourt nochmals zusammenfassen und deren Bedeutung für die zeitgenössische Literatur hervorheben, wobei in einem Anhange die Urteile einiger Zeitgenossen angeführt werden.

Hauptteil.

I.
Die Gebrüder Goncourt.

Anfänge.

In der Vorrede zu den „Préfaces et Manifestes Littéraires“[1]) kennzeichnet Edmond die Prinzipien der Goncourt in dem immerwährenden Bestreben, sowohl in Kunst und Geschichte, als auch auf dem Gebiete der Literatur beständig Neues zu schaffen: „Les deux frères ont cherché à faire du neuf, ont fait leurs efforts pour doter les diverses branches de la littérature de quelque chose, que n'avaient point songé à trouver leurs prédécesseurs.“ In dem ersten literarischen Werke der Goncourt ist indessen von originellen Leistungen kaum zu reden. Ihr „En 18 . .“ enthält eine Reihe kleinerer und grösserer Versuche, denen man ausser einer Landschaftsstimmung, „Le Bas-Meudon“, keinen besonderen Geschmack abgewinnen kann. Edmond de Goncourt nennt einmal später dieses Buch ohne Erfolg eine kindliche, unvollständige literarische Neuerscheinung, an der vielleicht einige ihr Vergnügen finden. Er gesteht noch weiter dessen Schwächen und betont, dass es noch nicht die Eigenschaften besitze, die die Originalität des modernen Romanschreibers bedingen[2]): „La grande faiblesse de ce livre, veut-on la savoir? la voici: quand nous l'avons écrit, nous n'avions pas encore la vision directe

[1]) E. et J. de Goncourt: Préfaces et manifestes littéraires, p. VII.
[2]) dito, p. 3—14.

de l'humanité, la vision sans souvenirs et réminiscences aucunes d'une humanité apprise dans les livres. Et cette vision directe, c'est ce qui fait pour moi le romancier original." Ein origineller Roman muss auf unmittelbarer Anschauung aufgebaut sein, nicht auf dem, was andere in Büchern lehren. Hinsichtlich des Stils sind aber die Gebrüder Goncourt zu dieser Zeit von Jules Janin und Théophile Gautier abhängig. Edmond beurteilt dieses „En 18 . ." weiter: „Il existe un vice plus radical dans le style de ce roman d'„En 18 . .". Il est composé de deux styles disparates: d'un style alors amoureux de Janin, celui du frère cadet; d'un style alors amoureux de Théophile Gautier, celui du frère aîné; — et ces deux styles ne se sont point fondus, amalgamés en un style personnel, rejetant et l'excessif sautillement de Janin et la trop grosse matérialité de Gautier: un style dont Michelet voulait bien dire plus tard, qu'il donnait à voir, d'une manière toute spéciale, les objets d'art du XVIIIe siècle, un style peut-être trop ambitieux de choses impossibles, et auquel, dans une gronderie amicale, Sainte-Beuve reprochait de vouloir rendre l'âme des paysages, et de chercher à attraper le mouvement dans la couleur, un style enfin, tel quel, et qu'on peut juger diversement, mais un style arrivé à être bien un." — Neben den Schwächen dieses Werkes betrachtet Edmond dessen Vorzüge in dem Hervortreten moderner Ideen: „Tous ces défauts, je suis le premier à les reconnaître, mais aussi que de manières de voir, de systèmes, d'idées en faveur, à l'heure présente, auprès de l'attention publique, commencent à prendre voix, à balbutier dans ce méchant petit volume. On y rencontre et du »déterminisme« et du »pessimisme«, et voir même du »japonisme«."

Im folgenden Jahre 1852, in der ersten Hälfte von 1853 und gelegentlich auch später betätigen sich die Gebrüder als Journalisten. Sie sind Mitarbeiter an zwei von ihrem Vetter Villedeuil gegründeten literarisch-künstlerischen Zeitschriften, dem „Eclair" und „Paris". Beide werden später unter dem Kaiserreiche unterdrückt. Ihr erster literarischer Artikel er-

scheint unter dem Titel: „Ouverture du Cours de M. Saint-Marc Girardin.“[1]) Dieser Aufsatz und die folgenden zeigen die Begeisterung der Goncourt für das moderne Individuelle und ihren Kampf gegen die herkömmlichen Meinungen. In der genannten Abhandlung richten sich Edmond und Jules de Goncourt gegen den Inhalt einer Vorlesung des Gelehrten Girardin. Ziemlich gewandt verteidigen sie die „Fantaisie“ als die Trägerin der modernen Literatur gegen die doktrinäre „Imagination“, die der Professor das einzig wahre Genie genannt hat, allein geeignet, die edlen Seiten der menschlichen Natur zu schildern. Dagegen erblickt Girardin in der „Fantaisie“ eine Karikatur, ein ehrgeiziges, zu individuelles und falsches Talent der modernen Poeten und Romanschriftsteller. Die „Imagination“ des 17. Jahrhunderts habe die grossen Charaktere und Gefühle geschaffen. Die Worte „Imagination“ und „Fantaisie“ sollen hier einen Gegensatz bilden wie die Benennungen „anciens“ und „modernes“. Die „Imaginatifs“ werden den „Fantaisistes“ entgegengestellt in der Art des Unterschiedes zwischen Klassikern und Romantikern. In ihrem Drange nach der Moderne begeistern sich die Goncourt für die vom Katheder aus verdammten Ideen der „Fantaisistes“. Sie lassen die Verachtung der Individualität als ungerecht erscheinen und zeigen den Erfolg des „plus prodigieux et plus monstrueux livre de l'individualisme: »Les Confessions« de Jean-Jacques!“ Die Lehren Girardins, also die von den gelehrten Instituten verkündeten, traditionellen Ansichten, seien durch die seit Jahren bestehenden Erfolge moderner Theorien glänzend widerlegt.

Der Bewunderung der Individualität gilt auch ein zweiter Aufsatz: „L'Abbé Galiani.“[2]) Galiani ist von 1759 bis 1769 neapolitanischer Gesandtschaftssekretär in Paris. Dessen Korrespondenz erregt wegen ihrer Eigenart die Aufmerksamkeit der Goncourt. Sie schreiben: „Galiani ose tout . . . rien ne l'effraie . . . Les lettres de Galiani sont ce qu'était l'homme. Cela

[1]) E. et J. de Goncourt: Pages retrouvées, p. 85—88.
[2]) dito, p. 105—122.

est écrit avec cette simplicité de bien dire que nous n'avons plus." Eigenschaften, wie sie die Gebrüder von guten Briefen verlangen, besitzen die des Abbé Galiani: „Le grand charme de ces lettres est dans ceci: qu'elles sont des lettres et rien que des lettres. Les commissions pour des chemises s'y coudoient avec les réflexions les plus collet-monté. Tout cela est pensé au courant de la plume. On ne sent ni effort, ni prétention; et pourtant ces lettres visent et atteignent tout, les hommes et les systèmes; elles ont des verges pour les rois et les encyclopédistes! Ces vérités à l'usage des gens d'esprit, — qu'on nomma plus tard paradoxes, — on les rencontre là à toutes pages. L'abbé n'a point de rapporteur de ses opinions; il juge lui-même tous les procès qu'il évoque; et comme, dans le laisser-aller d'une conversation qui s'attarde, dans l'abandon d'*un piquenique au Gros-Caillou*, il va d'un sujet à l'autre, toujours osé, toujours pensant lui-même, toujours pensant tout haut, éclatant parfois en éclairs de génie, en révélations de l'avenir!" Die Goncourt betonen auch Galianis Urteil über das zeitgenössische Theater. Galiani glaubt, dass die Autoren mit ihrer Unkenntnis der wirklichen Verhältnisse die Unwissenheit der Schauspieler verursacht haben. Dadurch sei wiederum ein Vorurteil des Publikums herangebildet worden. Diese drei Faktoren bilden auf Kosten der Wirklichkeit eine eigene Theaterwelt, die aus ganz sonderbaren Begriffen zusammengesetzt, mit einer unnatürlichen Sprache ausgestattet sei. Aber die Sitte habe dies Theater gutgeheissen. Bei Galiani taucht also der Gedanke an eine Reform des Theaters auf, den die Gebrüder Goncourt, wie wir später sehen, ergreifen und ausbauen.

In einer weiteren Abhandlung wird ihr sprachliches Vorbild Gautier gewürdigt. Die „Emaux et Camées"[1]) zeigen dessen Sonderstellung innerhalb der Literaturströmung: „Il a prêché la jouissance, quand d'autres avaient la bonne foi de prêcher les intérêts . . . le panthéiste à outrance, enivré de

[1]) E. et J. de Goncourt: Pages retrouvées, p. 141—149.

l'idéal artistique, a appris à ses contemporains, sans dieux domestiques, à aimer la vie et à la vivre amoureusement . . . Il avait trouvé le scepticisme de petit bourgeois, la négation d'un froid, maigre, triste esprit, . . . Théophile Gautier ressuscitait l'antiquité à l'imitation des esprits artistes de la Renaissance, . . . a pris parti contre cette *tartufferie épidémique* de moralité qui désole toute société pourrie jusqu' à la moelle . . . Il a fouetté, et de bonne prose, tous ces *puceaux* et ces *virginaux* de la critique qui parlent de la moralité de l'art entre deux orgies. Il a indiqué la cause de bien des purismes littéraires: l'envie. Il s'est emporté et s'est pris de colère après les mensonges de chasteté et les affichages de pudeurs masculines. Et devant Dieu et devant les hommes, il a affirmé qu'un livre n'avait pas besoin de compter plus avec la critique, que l'art avec l'orthodoxie." Eben haben wir Ausdrücke bemerken können, wie sie dem werdenden Stil der Goncourt eigen sind. Wir wissen, sie begeistern sich für Gautiers Stil. Darum sei auch angeführt, was sie an dessen Sprache hervorheben und nachahmenswert finden: „Mais qu'importe la fable romanesque, la langue picturale était créée. A la plume du coloriste la prose académique des XVIIe et XVIIIe siècles ne suffisait pas. Diderot, Bernardin de Saint-Pierre, empêchés qu'ils étaient en la prose pittoresque qu'ils tentaient, avaient emprunté quelques expressions techniques à la science. Théophile Gautier entra dans le chemin qu'ils avaient ouvert; il quêta près de l'industrie, des arts, de la médecine, etc., il dépouilla les mille dialectes, les mille idiomes, les mille argots qui se parlent à l'atelier, à l'usine, au laboratoire; et remontant jusqu'au vieux passé de la langue française, jusqu'aux *Ballieux des Ordures Du Monde*, pour trouver une épithète, il étudia cette opulente et vivace prose du XVIe siècle, la prose pleine de sucs des Amyot et des Rabelais, si rudement émondée par les Malherbe. Il francisa, ne reculant ni devant un archaïsme, ni devant un néologisme, ni devant un germanisme, et ne s'effrayant point des clameurs, et faisant son bien de tous ces emprunts, de

toutes ces créations, de toutes ces résurrections, de toutes ces appropriations, il se donna cette belle langue imagée prenant le moule et la couleur de tout ce que le poète lui veut faire sculpter ou peindre. Descriptions peintes plutôt qu'écrites, où la forme des objets extérieurs vient se dessiner comme dans une chambre noire, et revit embellie du coloris du styliste ... la vraie langue de la critique annuelle des Salons. Admirable histoire de la peinture française qui meurt feuilleton, et n'a pas encore été sauvée de l'oubli par le volume." Aus diesen Zeilen ist ersichtlich, dass die Originalität des späteren Goncourtschen Stils seinen Ausgang in einer anfänglichen Abhängigkeit von Gautier hat. —

In einem weiteren Artikel wenden sich die Gebrüder Goncourt gegen die zeitgenössische Kritik. Ihr „A. M. Ph. De Chennevières"[1]) verteidigt und vertritt wiederum das moderne Recht der Individualität. Sie heben die Vorzüge der unbeachteten „Contes Normands" von Jean de Falaise hervor und loben den ausgezeichneten Stil dieses Werkes: „Il est temps, grand temps, de réparer une injustice et un silence de la critique contemporaine. Quoi! à ce petit livre ému et vivant, à ce livre coloré et plein de la nature, à ce petit livre modeste publié en cœur de Normandie, à ce petit livre d'un style ciselé, d'une recherche et d'un tour rares, à ce petit livre d'enchantements imprévus, et de vieille allure si charmeuse, à ce petit livre distingué de par toutes les distinctions, nul, ou presque aucun n'a songé à dire un mot de bienvenue! Nul n'a songé à déclarer que l'ami Jean de Falaise était un véritable écrivain français, un talent, une originalité exquise! Ainsi va le monde."

Diese literarischen Skizzen sind zusammen mit künstlerischen Studien und philosophischen Empfindungen in den „Pages retrouvées" gesammelt. Die Einleitung dieses Buches von Gustave Geffroy gibt einen Einblick in die seitherige Entwicklung der Goncourt. Geffroy schreibt unter

---

[1]) E. et J. de Goncourt: Pages retrouvées, p. 93—104.

anderem[1]): „Ces »Pages retrouvées« ont donc, avant l'intérêt de leur facture, l'intérêt de leurs dates; bien mieux encore que le roman »En 18 . .«, paru le 2 décembre 1851, qui est d'une fabrication paradoxale soumise à des influences, elles peuveut fournir le renseignement initial d'une biographie intellectuelle, par la liberté de leurs allures et la variété de leurs curiosités. C'est l'apprentissage d'un style, et c'est la jeunesse d'une pensée; c'est la première exploration du champ de la vision par le regard d'yeux qui viennent de s'ouvrir sur les choses, et c'est le premier fonctionnement de cerveaux où germe et croît la moisson prochaine des idées. Il y a des scepticismes portés comme des cocardes et des hésitations avouées comme des pudeurs. Il y a, avec l'inquiétude naissante de la réalité, l'avidité de l'originalité et la glorification de la Fantaisie. C'est elle, la Fantaisie, qui gouverne cette littérature commençante. C'est sa défense qui est prise contre le maître d'études de la Faculté . . . En vérité, oui, ces incrédules, ces irrespectueux de 1852, auraient aujourd'hui polémiqué pour les »apporteurs de neuf« contre les fabricants du théâtre, les falsificateurs de vrai, les médiocres de l'Académie."

Im Jahre 1852 noch gehen die Goncourt zur Kunst und Geschichte über. Doch schon 1851 haben sie das „Journal des Goncourt" begonnen. Dieses Tagebuch enthält wichtige Aufzeichnungen über ihre literarischen Theorien. Auch allerlei Gedanken auf geschichtlichem, künstlerischem, philosophischem, naturwissenschaftlichem und religiösem Gebiete werden darin niedergelegt. Die „Idées et Sensations" sind dem neunbändigen „Journal" entnommen und bilden eine Sammlung fein empfundener „Eindrücke". Soweit Aeusserungen dieser beiden Werke für den ersten Teil meiner Abhandlung verwendet werden können, sollen sie hier Erwähnung finden. Die Goncourt stellen sich, wie wir gesehen haben, im Streite zwischen der alten und neuen Bewegung entschieden auf die Seite der letzteren. Die sogenannten

[1]) E. et J. de Goncourt: Pages retrouvées, p. V—XIX.

gebildeten und gelehrten Leute, die achtlos an den Neuheiten des 18. Jahrhunderts vorübergehen und ihren Blick nur auf die alten Zeiten richten, schätzen sie nicht:[1]) „Lire les auteurs anciens, quelques centaines de volumes, en tirer des notes sur des cartes, faire un livre sur la façon, dont les Romains se chaussaient, ou annoter une inscription, cela s'appelle érudition; on est un savant avec cela; on est de l'Institut, on est sérieux, on a tout: mais prenez un siècle près du nôtre, un siècle immense; brassez une mer de documents, trente mille brochures, deux mille journaux, tirez de tout cela non une monographie, mais le tableau d'une société, vous ne serez rien qu'un aimable fureteur, un joli curieux, un gentil indiscret. Il se passera encore du temps avant que le public français ait de la considération pour l'histoire qui intéresse." Ja, die Goncourt versteigen sich in der Missachtung der Gelehrtenwelt so weit, dass sie sagen:[2]) „L'Antiquité a peut-être été faite pour être le pain des professeurs." Auch der folgende Ausspruch enthält ein hartes Urteil über die Akademiker des 18. Jahrhunderts:[3]) „Habiles gens, ces philosophes académiques du XVIIIe siècle, les Suard, les Morellet, plats, serviles, rentés par les seigneurs, à peu près entretenus de pensions par des grandes dames, avec, aux jambes, les culottes de Me. Geoffrin. Ces âmes d'hommes de lettres là font tache dans ce libre XVIIIe siècle par la bassesse sourde du caractère sous la hauteur des mots et l'orgueuil des idées. Le monde de l'art au contraire, contient les nobles âmes, les âmes mélancoliques, les âmes désespérées, les âmes fières et gouailleuses, — comme Watteau, qui échappe aux amitiés des grands et parle de l'hôpital ainsi que d'un refuge; comme Lemoyne, qui se suicide; comme Gabriel de Saint-Aubin, qui bonde l'officiel, les Académies, et suit son génie dans la rue . . . Aujourd'hui nous avons changé cela: ce sont les lettres qui

[1]) E. et J. de Goncourt: Idées et sensations, p. 188.
[2]) dito, p. 198.
[3]) dito, p. 168.

ont pris cette libre misanthropie de l'art." Auch die „Académie française" selbst wird nicht verschont:[1]) „Du moment que, cette fois-ci, deux poètes se présentaient à l'Académie, l'un qui s'appelait Autran, l'autre qui s'appelait Théophile Gautier, et que l'Académie a choisi Autran, ma conviction est qu'elle est composée de crétins, ou de véritables malhonnêtes gens. Je lui laisse le choix." Die Goncourt achten nur das „Moderne" in der Kunst aller Zeiten, das nicht Schulmässige. Sobald sich um eine neue Erscheinung eine Schule entwickelt, so wird das Neue in seiner Kraft geschwächt:[2]) „Aussitôt qu'il y a l'école de quelquechose, ce quelquechose n'est plus vivant." Im gleichen Sinne fahren sie fort:[3]) „Les assemblées, les compagnies, les sociétés, peuvent toujours moins qu'un homme. Toutes les grandes choses de la pensée, du travail, sont faites par l'effort individuel, aussi bien que toutes les grandes choses de la volonté . . ."

Neben derartigen abfälligen Urteilen begegnet man aber auch Worten der Anerkennung. Von den Gelehrten des 18. Jahrhunderts schätzen sie am meisten den in ihrem Sinne modernen Diderot:[4]) „Diderot, Beaumarchais, Bernardin de Saint-Pierre, c'est le grand legs du dix-huitième siècle au dix-neuvième." Noch weiter gewertet wird Diderot in einem Vergleiche mit Voltaire:[5]) „Voltaire est immortel; Diderot n'est que célèbre; Pourquoi? Voltaire a enterré le poëme épique, le conte, le petit vers, et la tragédie. Diderot a inauguré le roman moderne, le drame et la critique d'art. L'un est le dernier esprit de l'ancienne France; l'autre est le premier génie de la France nouvelle." Das 17. Jahrhundert zählen die Goncourt zu den alten Zeiten. Doch achten sie La Bruyère, der den Geist des 18. Jahrhunderts durch seine Schriften ankündigt. Molière ist zwar „der erste Poet des

---

[1]) E. et J. de Goncourt: Journal des Goncourt, Bd. III, p. 205.
[2]) E. et J. de Goncourt: Idées et sensations, p. 225.
[3]) dito, p. 171.
[4]) dito, p. 183.
[5]) dito, p. 184.

Bürgertums, aber auch gleichzeitig schuld an dem Untergange der galanten Poesie:[1]) „C'est un grand événement de la Bourgeoisie que Molière, une grande déclaration de l'âme du tiers état. C'est l'inauguration du bon sens et de la raison pratique, la fin de toute chevalerie et de toute haute poésie en toutes choses. La femme, l'amour, toutes les folies nobles, galantes, y sont ramenées à la mesure étroite du ménage et de la dot. Tout ce qui est élan et de premier mouvement y est averti et corrigé. Corneille est le dernier héraut de la noblesse. Molière est le premier poète des bourgeois.“ Ueber Michelet schreiben sie:[2]) „Le charme des livres de Michelet, c'est qu'ils ont l'air de livres écrits à la main. Ils n'ont pas la banalité, l'impersonnalité de l'imprimé: ils sont comme l'autographe d'une pensée.“ Von den alten Autoren ist ihnen der Grieche Lucian wegen seiner grossen Modernität am liebsten:[3]) „La plus grande modernité étonne et charme dans Lucien. Ce Grec de la fin de la Grèce et du crépuscule de l'Olympe est notre contemporain par l'âme et l'esprit. Son ironie d'Athènes commence la »blague« de Paris. Ses Dialogues des courtisanes semblent nos tableaux de mœurs. Son dilettantisme d'art et son scepticisme se retrouve dans la pensée d'aujourd'hui. La patrie nouvelle du fantastique s'ouvre devant son âme. Son style même a l'accent du nôtre. Le boulevard pourrait entendre les voix qu'il fait parler. Un écho de son rire rit encore, contre le ciel des dieux... Lucien! en le lisant, il me semble lire le grand-père de Henri Heine: des mots du Grec reviennent dans l'Allemand, et tous deux ont vu, aux femmes, des yeux de violettes.“ Heine besitzt einen ausgeprägten Sinn, dem nichts von dem Leben und Treiben in Paris entgeht:[4]) „L'esprit le plus parisien qu'ait eu la France, est l'esprit français des étrangers: de Galiani, du prince de Ligne, d'Henri Heine.“

---

[1]) E. et J. de Goncourt: Idées et sensations, p. 53.
[2]) dito, p. 223.
[3]) dito, p. 172.
[4]) dito, p. 219.

Das Suchen nach moderner Individualität ist durch die ganze Entwicklung der Goncourt hindurch bemerkbar. Sie führt zu der Eigenart der Gebrüder Goncourt in Roman und Theater. Sie drängt Edmond de Goncourt dazu, seine Romane auf veränderten Grundsätzen aufzubauen. Chassagnol in „Manette Salomon“[1]) gibt uns eine Erklärung über das Wesen dieser Modernität: „Bravo! Le moderne . . ., vois — — tu, le moderne, il n'y a que cela . . . Une bonne idée que tu as là . . . Je me disais: Coriolis qui a ça, un tempérament, qui est doué, lui qui est quelqu'un, un nerveux, un sensitif . . ., une machine à sensations, lui qui a des yeux . . . Comment! il a son temps devant lui, et il ne le voit pas! . . . Le moderne, tout est là. La sensation, l'intuition du contemporain, du spectacle qui nous coudoie, du présent dans lequel vous sentez frémir vos passions et quelque chose de vous . . ., tout est là pour l'artiste . . . Un siècle qui a tant souffert, le grand siècle de l'inquiétude des sciences et de l'anxiété du vrai . . ., un siècle comme cela, ardent, tourmenté, saignant, avec sa beauté de malade, ses visages de fièvre, comment veux-tu qu'il ne trouve pas une forme pour l'exprimer?... Que de choses dans ce sacré XIXe siècle!...“

[1]) E. et J. de Goncourt: Manette Salomon, p. 324.

Roman.

Die Romane der Gebrüder Goncourt wollen ein möglichst getreues Abbild der Wirklichkeit sein. Kunst und Wahrheit lautet ihre Devise: „L'idéal du roman: c'est de donner avec l'art la plus vive impression du vrai humain, quel qu'il soit.“[1]) Als Gegenstände ihres Studiums ziehen sie solche Klassen und Verhältnisse heran, von denen sie annehmen, dass deren Eigentümlichkeiten noch nicht genügend in der Literatur behandelt worden seien. Dieses Bestreben geht hervor aus dem historischen Interesse der Goncourt. In der Geschichte trachten sie darnach, die sozialen Merkmale der Jahre 1789—1800 so wahrheitsgetreu als möglich zu schildern. Dabei wird zu neuen geschichtlichen Quellen gegriffen. Als Dokumente werden Zeitungen, Broschüren, Akten, Gemälde und andere Kunstgegenstände benutzt. Von der Schilderung der Vergangenheit gehen die Goncourt zur Sittengeschichte der Gegenwart über, zum Roman. Als Romanschreiber sind sie Historiker der Gegenwart:[2]) „Les historiens sont des raconteurs du passé, les romanciers des raconteurs du présent.“ Ihre Romane sollen zugleich wahre Quellen der zeitgenössischen sozialen Zustände sein. Sie beschreiben das moderne Leben und bewundern die Eigenschaften ihrer Zeit. So ruft Giroust in „Charles Demailly“[3]) aus: „Est-ce beau, est-ce beau! Mais rendre ça! . . . et penser à tant de belles choses modernes qui mourront, mon cher, sans un homme, sans une main qui les sauve! . . . Ah! que de crânes décors et que de crânes

[1]) E. et J. de Goncourt: Journal des Goncourt, Bd. III, p. 237.
[2]) dito, Bd. II, p. 295.
[3]) dito, Charles Demailly p. 66.

bonshommes, les boulevards, les Champs-Elysées, les Halles, la Bourse, est-ce que je sais? . . .“ Die Auffassung des Romans im Verhältnis zur Geschichte ist aus einem Briefe Jules[1]) an Flaubert ersichtlich: ». . . Le vrai néant, mon cher ami, c'est peut-être l'histoire parce que c'est la mort . . . Au fond, à la longue, dans l'autopsie du passé, l'imagination prend froid, ainsi que sous un air de cave . . . Aussi avons-nous hâte à revenir à l'air, au jour, à la vie — au roman qui est la seule histoire vraie après tout.“ Noch ein weiterer Satz kennzeichnet die Art, wie die Goncourt vom Roman denken:[2]) „Le roman c'est de l'histoire qui aurait pu être.“ Über den Gedankeninhalt dieser Worte äussert sich Paul Bourget.[3]) Er schreibt: „. . . Creusez cette définition et vous y trouverez en germe toutes les théories esthétiques des deux frères; elle ramène, en effet, un art d'imagination à une tentative de science exacte. Réunir par le moyen d'une intrigue inventée, et inventée de telle sorte »qu'elle aurait pu être,» une quantité de menues remarques sur notre vie à tous; mettre autour de ces remarques une atmosphère et un jour qui les illumine; et ne se servir de cette intrigue et de cette mise au point que dans une vue de vérité stricte, — voilà le programme que cette définition du roman se trouve envelopper. Tant valent les renseignements fournis, tant vaut le livre. Nous sommes ici bien loin du roman à thèse que pratiquait George Sand, car une thèse soutenue nuit à l'exactitude des constatations; — bien loin du roman romanesque de Walter Scott, qui prétend raconter un rêve consolant de l'humanité; — bien loin du roman épique de Hugo, où tout est grandiose parce que tout personnage y devient un type. La poésie et le grandissement sont des principes de déformation. Nous entrons dans le domaine de l'observation pure. Ce qu'il faut au romancier d'après ce programme, ce sont des facultés de critique beaucoup plus que de créateur; et le roman de con-

[1]) Jules de Goncourt: Lettres, Brief vom 16. Juni 1860.

[2]) E. et J. de Goncourt: Idées et sensations, p. 147.

[3]) Paul Bourget: Nouveaux essais de psychologie contemp , p. 160.

statation, d'analyse minutieuse, de nomenclature et de petits faits, est aussi celui qui convient le mieux à notre âge d'universel recensement. . . . Balzac et Stendhal ont eu la prétention, eux aussi, d'écrire des romans d'observateurs, et bien d'autres encore, tels que George Eliot parmi les Anglais, le comte Tolstoï parmi les Russes; — . . . l'esthétique des divers romanciers que j'ai cités diffère profondément de celle des frères de Goncourt et de celle de leurs élèves. Cette différence réside, me semble-t-il, en ceci: que Balzac comme Stendhal, George Eliot comme Tolstoï, font surtout porter leurs observations sur les caractères, au lieu que les Goncourt, ainsi que je l'ai marqué tout à l'heure, sont plus particulièrement des peintres de mœurs. Or il est aisé de comprendre pourquoi l'une et l'autre peinture exige des procédés différents. Le caractère résume les traits par lesquels un homme se distingue des autres; les mœurs résument les traits par lesquels il ressemble à toute une classe. Représenter des caractères, c'est donc peindre des personnages en saillie; représenter des mœurs, c'est peindre des personnages de facultés moyennes. . . .“ Die Goncourt machen aus ihren Personen keine Helden, sondern Menschen, die sich den Einwirkungen des Lebens unterwerfen, weil sie keinen besonderen Willen besitzen. Willensarme sind aber nervöse Leute. Die Gebrüder Goncourt beschreiben die moderne, unruhige, krankhafte Seele, die Abschwächung der Willenskraft und physische Gebrechen, bedingt durch die Verhältnisse, durch Erziehung, erbliche Belastung und körperliche Zerrüttungen. Die literarische Tätigkeit der Goncourt besteht in dem Studium der krankhaften Persönlichkeit:[1]) „nos œuvres sont maladives, et vous l'avez dit délicieusement, elles ont de la passion et de la grâce de malade.“ Damit verbunden ist eine wissenschaftliche Analyse der körperlichen und psychischen Erscheinungen. Als Sittenmaler glauben die Goncourt, dass das nervöse Leben und Treiben in Paris noch keine Verwertung in der Literatur der

[1]) J. de Goncourt: Lettres, Brief an Zola vom 27. Februar 1865.

Zeit gefunden habe. In origineller, moderner Art wollen sie den abnormen zeitgenössischen Zuständen im Roman Ausdruck verleihen:[1]) „Il reste à exprimer en littérature la mélancolie française contemporaine, une mélancolie non suicidante, non blasphématrice, non désespérée, mais la mélancolie humoristique: une tristesse qui n'est pas sans douceur et où rit un coin d'ironie." Solch eine willensschwache und dazu noch tragische Figur ist der Schriftsteller „Charles Demailly".. Unter diesem Namen erscheint der erste Roman der Gebrüder Goncourt. Er ist ein psychologisches Experiment aus der Literatenwelt. Der nervöse Charles Demailly bindet sich aus Liebe an eine hübsche, aber beschränkte und gefühllose Schauspielerin Marthe. Sie kann die Art ihres Mannes nicht begreifen, sie hasst und verleumdet ihn. Selbst seine Ehre greift sie an und versucht alle Mittel, ihn zu quälen und zu reizen. Charles stösst zwar Marthe von sich, aber er kann sich über den Verlust dieses Weibes nicht trösten und verfällt schliesslich dem Wahnsinn. Paul Bourget[2]) beschreibt die Persönlichkeit des Charles Demailly folgendermassen: „Charles Demailly, infortune homme de lettres, sous le masque duquel, visiblement, les Goncourt ont incarné leur sensibilité propre. Tout ce qu'il a en lui d'existence, sert d'occasion à des douleurs. Sur ce délicat, le moindre attouchement brutal fait blessure, et l'intelligence qui lui montre la misère de son martyre augmente ce martyre au lieu de le soulager. Cette lucidité n'est q'une souffrance de plus. Il méprise ses confrères sans honneur intellectuel: »Pour lui, toutes les autres trahisons de conscience, tous les reniements de foi politique et religieuse ne sont que des peccadilles auprès de l'apostasie littéraire; . . .« Et cependant un cruel article d'un de ces apostats méprisés lui arrache une goutte de sang. Il en sourit et en agonise. Il sait par avance les injustices du public, l'envie innée des camarades, les déceptions que l'amour réserve à ceux qui pensent . . . et de ne pas arriver à la notoriété

[1]) E. et J. de Goncourt: Journal des Goncourt, Bd. I, p. 97.

[2]) Paul Bourget: Nouveaux essais de psychologie contemp , p. 169.

lui est une fièvre, de deviner les épigrammes de ses envieux une amertume; et il va s'éprendre d'une actrice dont il ne voit pas la vraie nature, uniquement par ce qu'elle a le profil d'une ingénue qu'il rêve pour sa comédie de l'*Ut enchanté*. La perfidie de cette femme, dont il eût dû percer le caractère dès la première heure, le trouve à ce point désarmé, usé, vaincu par la torture continue de sa sensibilité blessée, que sa raison se perd et qu'il entre dans la folie comme dans le seul asile où la vie, l'implacable vie ne l'atteindra pas. —" Die Goncourt selbst legen Charles folgende Eigenschaften bei:[1]) „. . . Charles possédait à un degré suprême le tact sensitif de l'impressionnabilité . . . Il avait en lui une perception aiguë, presque douloureuse de toutes les choses de la vie . . . Cela, qui agit si peu sur la plupart, les choses, avait une grande action sur Charles. Elles étaient pour lui parlantes et frappantes comme les personnes . . . Cette âme qui se dégage des milieux de l'homme avait un écho au fond de Charles . . . Cette sensitivité nerveuse, cette secousse continue des impressions, désagréables pour la plupart, et choquant les délicatesses intimes de Charles plus souvent qu'elles ne le caressaient, avaient fait de Charles un mélancolique . . . Charles n'avait qu'un amour, qu'un devouement, qu'une foi: les lettres. Les lettres étaient sa vie, elles étaient son cœur." Wie schon Bourget betont, haben die Goncourt ihr eigenes Temperament dem Charles Demailly verliehen:[2]) „Talent nerveux, rare et exquis dans l'observation, toujours artistique mais inégal, plein de soubresauts et incapable d'atteindre au repos, à la tranquillité des lignes, à la santé courante des œuvres véritablement grandes et véritablement belles." In „Charles Demailly" wird also das Milieu der Welt der Schriftsteller verkörpert. Charles Demailly besitzt die Merkmale seiner Klasse. Er ist den Leidenschaften und dem Schicksale unterworfen, von dem mittelmässige Literaten gewöhnlich er-

[1]) E. et J. de Goncourt: Charles Demailly, p. 72—73.
[2]) dito, p. 174.

reicht werden:[1]) „Leur Demailly a exactement la destinée et les passions ordinaires de la classe dont il relève. Le sort de ses comédies présentées, l'effet produit par ses articles, ses amours auprès d'une femme de théâtre, la fatigue inhérente à ses procédés de composition, — tout cela est le lot commun de l'homme de lettres. Les comparses qui s'agitent autour de lui sont également choisis parmi la masse commode de la profession. Leur esprit est celui qui court les bureaux de rédaction et les cafés du boulevard. En se tenant dans cette moyenne, les frères de Goncourt ont été fidèles à leur programme."

Den unteren Volksklassen gehört „Sœur Philomène" an. Auch sie ist seelisch krank. Ihre überreizten Empfindungen sind die Folge einer unrichtigen Erziehung. Die Jugend hat sie als Waise in einer religiösen Erziehungsanstalt verbringen müssen. Schon in diesen Zeiten macht sich bei ihr ein unnatürliches Bedürfnis zu lieben und sich zu opfern bemerkbar. Sœur Philomène wird dann Krankenschwester in einem Pariser Krankenhause. Barnier, ein Assistent, flösst der Schwester unbewusst ein Gefühl inniger, reiner Liebe ein. Da stirbt in dieser Anstalt die ehemalige Mätresse Barniers. Um seinen Kummer hierüber zu vergessen, ergibt sich Barnier dem Alkohol. Betrunken versucht er Sœur Philomène zu küssen, erhält aber von ihr einen Schlag ins Gesicht. Deren Liebe zu dem Assistenten wächst indessen immer mehr, doch Barnier geht an dem übermässigen Genusse geistiger Getränke zugrunde. — Studien für diesen realistischen Roman machen die Goncourt vor allem im Krankenhause, dessen Wesen und Einrichtung sie in ihrem Werke naturgetreu wiedergeben:[2]) „Nous nous décidons à aller porter, ce matin, la lettre que nous a donnée, sur la recommandation de Flaubert le docteur Follin pour M. Edmond Simon, interne dans le service de Velpeau à la Charité. Car il faut faire pour notre roman de

[1]) Paul Bourget: Nouveaux essais de psychologie contemporaine, p. 169.

[2]) E. et J. de Goncourt: Journal des Goncourt, Bd. I, p. 349.

Sœur Philomène, des études à l'hôpital, sur le vrai, sur le vif, sur le saignant."

Während nun als Vorrede für den Roman „Charles Demailly" nur ein Zitat von La Bruyère angeführt wird, besitzt „Sœur Philomène" überhaupt keine Einleitung. Die Theorien, die diesem Romane zugrunde liegen, erwähnen die Goncourt erst in der Vorrede zu „Germinie Lacerteux", wo sie andeuten, dass diese beiden Werke auf den gleichen Prinzipien errichtet seien.

Der nächste Roman „Renée Mauperin" führt uns in das Leben und Treiben der Bourgeoisie. Hier handelt es sich um das moderne Mädchen und um den strebsamen jungen Pariser. Was dieses Milieu charakterisiert, das ist die krankhaft erregte, komplizierte bürgerliche Natur mit den Passionen und dem subtilen Empfinden von Aristokraten. Diese eigentümliche Verbindung wird analysiert, die Störungen im Nervenleben werden auf ihre pathologische Grundlage zurückgeführt. So stellt dieses Werk eine wissenschaftliche Monographie dar. Renée und ihr Bruder sind den nervösen Einflüssen ihrer Zeit unterworfen. Renée ist stolz, geistreich, reizend, zärtlich und auch wild. Sie liebt ihren Vater über alles und weint vor Rührung, wenn sie den Chopinschen Trauermarsch spielt. Ihr Bruder Henri ist ein kalt berechnender, ehrgeiziger Mensch. Er will, um eine vorteilhafte Heirat machen zu können, seinen Familiennamen ändern. Da entdeckt Renée in der Mutter der Braut die Mätresse des Bräutigams. Renée will diese Heirat verhindern und wird die unfreiwillige Ursache an dem Tode Henris. Sie selbst stirbt gebrochenen Herzens.

In der Vorrede[1]) dieses Romans wird hervorgehoben, dass dessen Fabel nur eine untergeordnete Bedeutung besitze. Dieses Werk ist eben vor allem eine wissenschaftliche, psychologische Studie. Hier wollen die Goncourt mit möglichst wenig Phantasie die moderne Tochter der Bourgeoisie zeichnen „telle que l'éducation artistique et garçonnière des trente

[1]) E. et J. de Goncourt: Préfaces et manifestes littéraires, p. 17—18.

dernières années l'ont faite". Auch der junge Pariser wird geschildert „tel que le font au sortir du collège, depuis l'avènement du roi Louis-Philippe, la fortune des doctrinaires, le règne du parlementarisme".

Ueber die Eigenschaften der Renée als Produkte ihrer Erziehung und ihrer Zeit äussern sich die Goncourt wie folgt:[1]) „La cordialité et la loyauté d'un homme alliées à des grâces de jeune fille; la raison mûrie et le cœur frais; un esprit enlevé, on ne sait comment, du milieu bourgeois où il a été élevé, et tout plein d'aspirations à la grandeur morale, au devouement, au sacrifice; un appétit des choses les plus délicates de l'intelligence et de l'art; le mépris de ce qui est d'ordinaire la pensée et l'entretien de la femme. Des antipathies et des sympathies à première vue, et vives et braves, et des sourires d'une complicité délicieuse pour ceux qui la comprennent, et des figures longues, comme dans le fond d'une cuiller, pour les raseurs, les jeunes gens à citations, les bêtes; et mal à l'aise dans le mensonge du monde, disant ce que lui vient, avec une entente singulière de l'esprit d'atelier, avec un tour de mots tintamarresque: — cette gaieté de surface venant d'un fond d'âme mélancolique, où passent des visions de blanc enterrement et reviennent des notes de la marche funèbre de Chopin. „Passionnée pour monter à cheval, pour conduire un panier, elle se trouve mal à la vue d'une goutte de sang, à la terreur enfantine du vendredi, du nombre treize, possède tout l'assemblage des superstitions et des faiblesses humaines et aimables chez une femme: faiblesses mêlées à d'originales coquetteries, celle du pied par exemple qu'elle a le plus petit du monde, et qu'elle porte toujours chaussé d'un soulier découvert à talon . . . Mal jugée et décriée par les femmes et par les petites âmes qui ont l'horreur de la franchise d'une nature, elle est faite pour être aimée d'une amitié amoureuse par des contempteurs comme nous des âmes viles et hypocrites du monde."

---

[1]) E. et J. de Goncourt: Journal des Goncourt, Bd. I, p. 145.

In dem nun folgenden Werke „Germinie Lacerteux“ stellen die Gebrüder Goncourt vor allem das Prinzip auf, dass aus humanem Interesse das Pariser „bas peuple“ in den modernen Roman Aufnahme finden müsse. Auch dieses Werk ist eine Studie der Willensschwäche, herausgegriffen aus den unteren Schichten von Paris. Hier zeigen die Goncourt in wissenschaftlicher Form, dass gewisse krankhafte Erscheinungen von äussern Einflüssen herrühren, von einer mangelhaften Erziehung, von körperlichen Zerrüttungen. Die Theorie der Vererbung wird in den Roman eingeführt. Auch das übertriebene, grenzenlose Suchen nach allen möglichen Genüssen ist schuld an vielen krankhaften Zuständen. Die Laster willensschwacher Personen finden eine Erklärung in der besonderen Veranlagung ihres geschwächten Willensbewusstseins. — Germinie Lacerteux ist das Kind armer Leute vom Lande. Nach ihren elenden Kinderjahren kommt sie nach Paris in Stellung und wird dort mit fünfzehn Jahren von einem Kellner missbraucht. Dann tritt sie in Dienste bei einem alten Fräulein, dessen Vertrauen sie durch Fleiss und hingebenden Eifer erwirbt. Germinie verbringt nun mehrere Jahre tugendsam und in treuer Anhänglichkeit an die Herrin. Aber ihre verhaltene Leidenschaft lässt sich nicht weiter zurückdämmen. Sie liebt in wildem Verlangen ein zweifelhaftes, gemeines Subjekt des Vorstadtviertels. Dieser junge Mensch beutet Germinie vollständig aus. Sie wirft sich für ihn in Schulden, die sie nie bezahlen kann. Doch er misshandelt sie noch dazu auf jede Art und Weise und lässt sie zuletzt im Stiche. In ihrer Enttäuschung wirft sich jetzt Germinie einem Arbeiter und üblen Trunkenbolde in die Arme. Zuletzt ist ihrer tierischen Begierde jeder Beliebige wahllos willkommen. Ihre Nerven sind zerrüttet. Sie weiss aber der alten Herrin diesen elenden Lebenswandel, den körperlichen Ruin und die psychische Depression ganz gut zu verbergen. Sie geniesst bis zuletzt durch gewissenhafte, aufopfernde Pflichterfüllung deren Vertrauen. Dann wird Germinie im Krankenhause durch den Tod von ihrem mitleiderregenden Dasein befreit. —

Dem Romane von „Germinie Lacerteux“ schicken die Gebrüder Goncourt[1]) eine längere Vorrede voraus, in der sie die Theorien erörtern, auf denen dies Werk aufgebaut ist. Sie heben hervor, dass dieser Roman ein getreues Abbild des Lebens sei. Nur Tatsachen, die sich tagtäglich ereignen, werden berichtet. Die Goncourt sind Pessimisten. Sie sehen, dass in der Menschheit die Fülle des Elends größer ist als das Glück. Besonders die niederen Klassen sind in ihrer traurigen Lage zu bedauern. Sie müssen den Lesern vorgeführt werden, damit ihr Missgeschick zu Mitleid anrege. Ihre Beobachtungen machen daher die Goncourt in den engen Gassen der von den besseren Leuten gemiedenen Aussenviertel von Paris. Was sich hier alles ereignet, das soll in reiner, wissenschaftlicher Form geschildert werden, nicht als nervenreizende, sinnliche Lektüre. Dieser Roman müsse eine „Klinik der Liebe“ sein, in der die Entwickelung zur Prostitution und die abnormen Erscheinungen des Geschlechtslebens von den Gesichtspunkten eines beobachtenden Arztes betrachtet werden. Eine solche Studie könne allerdings dem Wunsche solcher Leser nicht entsprechen, die da meinen, jeder Roman habe schon deshalb einen angenehmen Ausgang zu nehmen, damit durch das Gegenteil nicht etwa ihr Wohlbehagen gestört werde. Die Romane mit stets günstiger Lösung seien Phantasiegebilde. Sie gewähren keinen wahren Einblick in die Nöten der Menschen. Neben wissenschaftlichen Problemen sind es auch soziale Regungen, von denen die Goncourt bestimmt werden, die Aufnahme der „basses classes“ in den Roman zu fordern. Im 19. Jahrhundert gewinnt in Frankreich die demokratische Anschauung die Oberhand. Die Selbstherrschaft des Volkes ist durchgesetzt, die Privilegien sind beseitigt. Gleiches Recht gilt allen. Zu einer Zeit, wo auch die Geringen durch das allgemeine Stimmrecht den Vornehmen politisch gleichstehen, soll der Zustand der Gleichheit auch in den Roman eingeführt werden. Das niedere Volk dürfe

[1]) E. et J. de Goncourt: Préfaces et manifestes littéraires, p. 19 bis 23 bzw. 45.

nicht weiter auf dem literarischen Index stehenbleiben. Auch die unteren Klassen haben wie die höheren Kreise Anspruch auf Verwertung im Roman. Den Lesern müsse der Schrecken der Armen uud Kleinen ebenso zum Bewusstsein kommen, wie die Tragödien der besseren Gesellschaft. Die Goncourt sind frei von dem künstlerischen Prinzip der Parnassiens. Sie pflegen die Kunst nicht allein um der Kunst willen, sondern die materielle Beschreibung Mitleid erregender Verhältnisse dient ihnen dazu, den Leser zu humanem Empfinden anzuregen[1]): „La description matérielle des choses et des lieux n'est pas dans le roman, telle que nous la comprenons, la description pour la description. Elle est le moyen de transporter le lecteur dans un certain milieu favorable à l'émotion morale qui doit jaillir de ces choses et de ces lieux". Der Roman hat in wissenschaftlicher Pflichterfüllung als zeitgenössische Sittengeschichte zu dienen. Er muss aufgebaut sein auf psychologischen Untersuchungen und genauen, der Wirklichkeit entsprechenden Beobachtungen des Lebens und seiner Vorgänge.

Germinie Lacerteux ist daher kein Produkt der Einbildung. Als Modell für diese Person haben die Goncourt das Dienstmädchen ihrer bejahrten Kusine benutzt. Vor allem im Krankenhause beobachten und studieren sie das dem Verfalle entgegengehende Mädchen. Was sie hier sehen und empfinden, wird genau in ihr Tagebuch eingezeichnet. Die so gemachten Notizen dienen dann als „embryon documentaire sur lequel deux ans après, mon frère et moi composions »Germinie Lacerteux«, étudiée et montrée par nous en service chex notre vieille cousine, Mlle. de Courmont . . ." —

Auf „Germinie Lacerteux" folgt wieder ein Werk in der Art von „Charles Demailly". „Manette Salomon" ist ein Sittengemälde aus der Künstlerwelt, getragen von dem Pessimismus der Goncourt, die hier die Schattenseiten des Künstlerlebens zeigen. Manette Salomon ist das Modell des

[1]) Journal des Goncourt, Bd. II, p. 281.

Kunstmalers Coriolis de Naz. Dieses Weib, eine Jüdin, versteht die Persönlichkeit des Künstlers in selbstsüchtiger Weise zu beherrschen. Er trägt feige diese Fesseln. Auf das Drängen Manettes muss Coriolis auf den Verkehr mit seinen Freunden verzichten. Auch die Ausübung seiner Kunst wird ihm verleidet. Und obwohl er Manette verachtet, ist er so willenlos, dass er sie, die ihm nur zur Qual wird, heiratet. So erniedrigt sinkt Coriolis vom Künstler zum Sklaven seiner Frau herunter. Hier lehren also die Goncourt, dass die wahre Kunst frei bleiben müsse von den Fesseln der Liebe. Diese Ansicht erscheint zwar etwas radikal. Wenn man aber bedenkt, dass die beiden Goncourt zeitlebens Junggesellen blieben, so darf man die Aufrichtigkeit dieser Meinung nicht in Frage stellen.

In ihrem letzten gemeinsamen Romane kehren die Goncourt wieder in das Milieu der Bourgeoisie zurück. „Madame Gervaisais" ist die rührende Geschichte einer gebildeten Frau und Mutter:[1]) „... histoire d'une âme, d'une intelligence et d'un cœur de femme, dans ce décor; l'intérêt d'une étude psychologique relevé par le pittoresque et la grandeur des milieux; ... un livre où les auteurs de »Germinie Lacerteux« ont essayé de donner une note nouvelle et inattendue; un livre qui, sous la forme émouvante du roman, va entrer dans la bataille religieuse du présent ..." Madame Gervaisais ist eine wohlhabende Witwe, intelligent und unabhängig. Sie macht mit ihrem kleinen Pierre-Charles, den sie vergöttert, eine Reise nach Rom. Gerade das Studium dieses kränklichen, beschränkten und nervösen Kindes ist ein neuer Gegenstand für den Roman. In Rom gibt sie sich ganz dem Betrachten der Altertümer und heidnischen Kunstwerke hin. Daran wird sie dann durch eine Krankheit ihres Söhnchens verhindert. Durch dessen wunderbare Heilung fühlt sie sich von dem Zauber der Papststadt, von deren sinnebetäubenden, geheimnisvollen Kult angezogen. Die mystische Stimmung der von

[1]) Jules de Goncourt: Lettres, Brief vom 10. Januar 1869.

Weihrauch durchschwängerten Kirchenluft, der feierliche Pomp des Gottesdienstes versetzen Madame Gervaisais in eine Gottergebenheit, die an Ekstase grenzt. Dieser Zustand führt sie zu stumpfer Askese, die sie alles, selbst die Kindesliebe vergessen lässt. Aus diesem nervösen Zustande wird Madame Gervaisais durch die Stimme ihres Bruders aufgerüttelt. Unsanft macht er sie auf ihr krankhaftes Tun aufmerksam und glaubt, sie so umwandeln zu können. Er will seine Schwester von Rom wegbringen, aber es ist schon zu spät. Vor ihrer Abreise möchte Madame Gervaisais noch einmal den Papst sehen. Sie erhält Zulass zu dem päpstlichen Gemache, fällt aber, während der Papst sie segnet, tot nieder.

Auch zu diesem Romane haben die Goncourt genaue Beobachtungen aus der Wirklichkeit benutzt:[1]) „A Rome, le récit de la vie de Me. Gervaisais, de la vie de ma tante, en notre roman mystique, est de la pure et authentique histoire. Il n'y a absolument que deux tricheries à l'endroit de la vérité, dans tout le livre. L'enfant tendre, à l'intelligence paresseuse, que j'ai peint sous le nom de Pierre-Charles, était mort d'une méningite, avant le départ de sa mère pour l'Italie, et sur ce pauvre et intéressant enfant, présentant un sujet neuf, sous la plume d'un romancier, j'ai fait peser le brisement de cœur et les souffrances de son frère cadet, pendant la folie de sa mère. Enfin, ma tante n'est pas morte, en entrant dans la salle d'audience du pape, mais en s'habillant, pour aller à cette audience . . ." Das Ende der Madame Gervaisais klingt etwas abenteuerlich und unnatürlich. Dies fühlen auch die Goncourt, indem sie schreiben:[2]) „Peut-être traitera-t-on de pure imagination cette mort de femme, en passant le seuil de la chambre du pape, et cependant c'est la vérité à bien peu de chose près. La femme, la parente, dont nous avons fait la monographie dans ce roman, est morte comme nous la faisons mourir, en s'habillant pour se rendre à son audience, et nous n'avons fait que reculer sa

[1]) E. et J. de Goncourt: Journal des Goncourt, Bd. IX, p. 72.
[2]) dito, Bd. III, p. 263.

mort de deux heures." Die Art, wie sie hier diese Aenderungen und Abweichungen von den Tatsachen mitteilen, ist bezeichnend für die peinliche Wahrheitsliebe in der realistischen Kunst der Goncourt.

Wir haben gesehen, dass die beiden Brüder in ihren Romanen nur krankhafte Personen zeichnen, die sie nach dem Leben beobachtet haben. Zu einer richtigen Beobachtung gehören aber besondere Eigenschaften des Beobachters. Er muss bei seinen Studien alle Sinne anstrengen:[1]) „Il faut pour faire quelquechose de bon littérairement, que tous les sens soient des fenêtres grandes ouvertes." Sein Blick hat sich auf die Tätigkeit der Menschen und auf deren Verhältnisse zu lenken:[2]) „Voir des hommes, des femmes, des salons, des rues. Toujours étudier la vie des êtres et des choses — loin de l'imprimé: c'est la lecture de l'écrivain moderne." Bei den einzelnen Gegenständen sind solche Eigenschaften herauszufinden, die bis jetzt in der Literatur noch keine Verwertung gefunden haben. Der moderne Beobachter soll dem Leser ganz neue Gesichtspunkte vor Augen führen:[3]) „A l'heure qu'il est, en littérature, le tout n'est pas de créer des personnages, que le public ne salue pas comme de vieilles connaissances, le tout n'est pas de découvrir une forme originale de style, le tout est d'inventer une lorgnette avec laquelle vous faites voir les êtres et les choses à travers des verres qui n'ont pas encore servi, vous montrez des tableaux sous un angle de jour inconnu jusqu'alors, vous créez une optique nouvelle. Cette lorgnette, nous l'avions inventée, mon frère et moi, aujourd'hui je vois tous les jeunes s'en servir, avec la candeur désarmante de gens, qui en auraient dans leur poches, le brevet d'invention." Das Neue aber, das die Goncourt zu finden glauben, ist die Wahrnahme, dass eben die Pariser Durchschnittsmenschen nervöse Leute sind. Die Personen der Goncourt handeln in ihrer abnormen Verfassung.

[1]) Journal des Goncourt, Bd. V, p. 281.
[2]) dito, Bd. II, p. 219.
[3]) dito, Bd. V, p. 121.

Ihr Schilderer muss mit ihnen fühlen:[1]) „En littérature, on ne fait bien que ce qu'on a vu ou souffert." Der moderne Schriftsteller soll, was er beobachtet, auch richtig sehen. Diese Kunst kann er sich aber nur durch längere Tätigkeit aneignen:[2]) „Apprendre à voir est le plus long apprentissage de tous les arts." Zu diesem Zwecke machen die Goncourt Exkursionen in die Gegenden, die sie im Roman benutzen wollen. Sie schauen das Leben und Treiben an der Quelle und notieren genau die erhaltenen Eindrücke, die sie dann in ihren Werken wiedergeben. Es entspricht ganz den naturalistischen Theorien, wenn die Goncourt Beobachtungen, die sie ihrem Tagebuche anvertraut haben, geradezu wörtlich beispielsweise an einer Stelle des Romans „Charles Demailly" verwerten (siehe „Journal des Goncourt, Bd. I, Seite 125, und „Charles Demailly", Seite 81). Dieser Text in „Charles Demailly" sei hier angeführt. Die abweichenden Stellen des „Journal" werden in Klammer gesetzt: „J'ai vu aujourd'hui le modèle des maîtresses, la maîtresse d'un jeune Allemand (d'un jeune Anglais phtisique), une Italienne assez attachée à la poitrine malade (poitrine) de son amant pour l'empêcher de sortir tous les soirs, s'enfermant avec lui, causant, fumant des cigarettes, lisant, — et cela toujours couchée sur une chaise longue, montrant (et dans une attitude qui montre) un bout de jupon blanc, et les bouffettes rouges de ses pantoufles. Viennent deux ou trois Allemands (Viennent là, trois ou quatre Anglais et Allemands) qui apportent leurs pipes, deux ou trois idées (une douzaine d'idées) hégéliennes, et un très grand mépris pour la politique de la France qu'ils traitent de politique sentimentale. La dame du logis ne sort guère plus dans la journée que le soir. Elle a conservé à Paris les (ces) habitudes de conclusion de la femme italienne, et pour s'occuper, quand elle a découvert dans le *Constitutionnel* un roman qui ne dure pas vingt-quatre volumes, elle le traduit pour elle toute seule, en pur toscan. Un intérieur charmant, mais trop de portraitures d'amis et

[1]) Journal des Goncourt, Bd. II, p. 214.

[2]) dito, Bd. III, p. 16.

de parents. Cela (Le petit salon) ressemble au temple de l'Amitié. De tous ces portraits, un seule est intéressant au point de vue moral: c'est le portrait de la maîtresse par la mère de l'amant." Aus derartigen Notizen über die Mätresse eines Kunstmalers entsteht auch „Manette Salomon":[1]) „Il y a ici la maîtresse d'un jeune gentilhomme de province qui fait de la peinture. Cette femme, je l'étudie, parce que pour moi, elle est physiquement et moralement le type de la fille de maison, qu'elle y ait été ou non . . ." Auf der Suche nach landschaftlichen Motiven für „Germinie Lacerteux" treffen wir die Goncourt in dem Apachenviertel jenseits des Montmartre, in der Umgebung der „Barrière Clignancourt.[2]) Dort studieren sie das „bas peuple" von Paris. Dort öffnen sich ihnen die Abgründe der gewöhnlichsten Volksviertel. Die Gegenden zwischen den äusseren Boulevards und den Befestigungen mit ihren besonderen Sitten liefern originelle Gemälde, die das grosse Publikum noch gar nicht kennt. Und solche grossstädtische Landschaftsstimmungen mit ihrem bewegten Treiben lieben die Goncourt mehr als die Bilder aus der Natur:[3]) „La nature, pour moi, est ennemie; la campagne une tombe mortuaire. Cette terre verte me paraît un grand cimetière qui attend. Cette herbe paît l'homme. Ces arbres poussent et verdisent de ce qui meurt. Ce soleil qui luit si clair, impassible et pacifique, est le grand pourrisseur. Arbres, ciel, eau, tout cela un fait d'effet d'une concession à vie dont le jardinier renouvellerait un peu les fleurs au printemps et où il aurait mis un petit bassin avec des poissons rouges." In diesen Vorortslandschaften liegt das Paris des Elends. Dort kann man Bilder sehen folgender Art:[4]) „Voici l'intérieur, dans lequel, cette semaine, Maria a accouché une femme en un campement de baraques que loue aux plus misérables misères de Paris, le roi de la finance, — dans une chambre

[1]) Journal des Goncourt, Bd. II, p. 205.
[2]) dito, Bd. II, p. 193.
[3]) Idées et sensations, p. 271.
[4]) Journal des Goncourt, Bd. III, p. 205.

de ce baraquement aux planches disjointes, au plancher plein de trous, d'où jaillissent à tout moment, des rats, des rats qui entrent encore chaque fois, qu'on ouvre la porte, et les rats des pauvres, des rats effrontés, montant sur la table, emportant des michons de pains entiers, mordant parfois les pieds du sommeil en mangeant la couverture du lit; là dedans six enfants, les quatre plus grands dans un lit; et sur leurs pieds qu'ils ne peuvent allonger, dans une caisse, les deux plus petits; l'homme marchand des quatre saisons, ivre-mort pendant les douleurs de la femme saoule comme son mari, sur une paillasse de paille. Et pendant l'accouchement dans cette hutte, la hutte abominable des civilisations, le singe d'un joueur d'orgue, juché dans la fente d'une planche du baraquement mitoyen, imitant et parodiant les cris et les jurons colères de la femme en mal d'enfant, et pissant par cette fente, sur le dos du mari qui ronfle." Ein richtiger Beobachter sieht mit melancholischem Ernste diese traurigen Seiten des Lebens:[1]) „Tous les observateurs sont tristes et doivent l'être. Ils regardent vivre. Ils ne sont pas des acteurs, mais des témoins de la vie. De tout, ils ne prennent rien de ce qui trompe ou de ce qui grise. Leur état normal est la sérénité mélancolique."

Um die feinen Empfindungen und Wahrnehmungen wirkungsvoll beschreiben zu können, muss der moderne Romanschriftsteller selbst etwas von der Nervosität seiner Gegenstände besitzen. Das Gesehene wirkt auf seine Nerven ein. Die Gebrüder Goncourt werden ebenfalls von dem Leiden ihrer Personen ergriffen[2]) „Nous sommes honteux d'un certain état d'émotion. Se sentir l'outrance morale que nous avons, et être trahis par les nerfs, par une faiblesse maladive, une lâcheté du creux de l'estomac, une chifferie du corps. Ah! c'est bien malheureux de n'avoir pas une force physique adéquate à sa force morale . . . Se dire qu'il est insensé d'avoir peur, qu'une poursuite même non arrêtée, est une

[1]) Idées et sensations, p. 26.

[2]) Journal des Goncourt, Bd. II, p. 242.

plaisanterie; se dire encore que le succès immédiat nous importe peu, que nous sommes sûrs d'avoir été agrégés et jumellés pour un but et un résultat, et que ce que nous faisons, tôt ou tard sera reconnu . . . et pourtant passer par des découragements, avoir les entrailles inquiètes: c'est la misère de nos natures si fermes dans leurs audaces, dans leurs vouloirs, dans leurs poussées vers le vrai, mais trahis par cette loque en mauvais état, qui est notre corps. — Après tout, ferions--nous sans cela ce que nous faisons? La maladie n'est-elle pas pour un peu dans la valeur de notre œuvre?« Doch diese Krankheit macht den Beobachter für seine Empfindungen empfänglich. Die Krankheit erst kann dem Künstler die raffinierte Beobachtungsgabe verleihen, die nötig ist, wenn man ein naturgetreues Bild haben will, wie es durch die Kunst der Photographie erlangt werden kann: „La maladie sensibilise l'homme pour l'observation comme une plaque de photographie."[1]) Die zunehmende Ausbildung in der Beobachtung steigert das krankhafte Wesen der Goncourt und erhöht ihre Empfindsamkeit, die sie zu der Eigenart ihrer Werke befähigt:[2]) „Je m'aperçois tristement que la littérature, l'observation, au lieu d'émousser en moi la sensibilité, l'a étendue, raffinée, développée, mise à nu. Cette espèce de travail incessant qu'on fait sur soi, sur ses sensations, sur les mouvements de son cœur, cette autopsie perpétuelle et journalière de son être, arrive à découvrir les fibres les plus délicates, à les faire jouer de la façon la plus tressaillante. Mille ressources, mille secrets se découvrent en vous, pour souffrir. On devient, à force de s'étudier, au lieu de s'endurcir, une sorte d'écorché moral, et sensitif, blessé à la moindre impression, sans défense, sans enveloppe, tout saignant." Ihr nervöser Charakter ist das Originelle der Goncourtschen Romane:[3]) „Nous trouvons les livres que nous lisons, écrits avec la plume, l'imagination, le cerveau des

[1]) Idées et sensations, p. 220.
[2]) dito, p. 178.
[3]) Journal des Goncourt, Bd. III, p. 297.

auteurs. Nos livres à nous, nous semblent bien écrits avec cela, mais encore avec ceci, — c'est leur originalité, — avec nos nerfs et nos souffrances, en sorte que chez nous chaque volume a été une déperdition nerveuse, une dépense de sensibilité en même temps que de pensée." —

Was diese Romanschreiber aber in ihrer Art fühlen, das müssen sie auch in einer besonderen, nervösen und eindrucksvollen Sprache wiedergeben. Ausgehend von dem Grundsatze[1]) „Il n'y a de bon que les choses exquises," erfinden die Gebrüder Goncourt einen Stil, der vereint mit einem mangelhaften Zusammenhange der Handlung, ganz und gar der Nervosität der Autoren und ihrer Personen entspricht. Die Goncourt fühlen mit grosser Lebhaftigkeit die Gegenstände und Handlungen ihrer Umgebung. Von den verschiedenartigsten Eindrücken berührt, schildern sie in einer unruhigen, ungeduldigen Sprache. Es liegt nicht im Rahmen dieser Abhandlung, näher auf diesen Stil und die Komposition der Romane einzugehen. Dies würde zu weit führen, abgesehen davon, dass diese Momente von der zeitgenössischen Kritik schon überaus genügend behandelt sind. René Doumic[2]) glaubt, dass der Stil der Goncourt die Schreibweise der späteren naturalistischen Autoren beeinflusst habe. Die „écriture artiste" der Gebrüder Goncourt gehe auf die Theorien Gautiers und Flauberts über den plastischen Stil zurück, die hier erweitert werden. Während aber die Syntax bei Gautier und Flaubert noch unverdorben ist, wird sie von den Goncourt kaum beachtet. Worte, die das logische Band der Gedanken bilden, werden weggelassen. Nur solche, die besondere Empfindungen ausdrücken und Aufsehen erregen, werden beibehalten. Doumic fährt fort: „ M. M. de Goncourt avouent qu'ils subirent d'abord l'influence de Jules Janin. Il fut leur premier parrain en littérature. Ils firent des emprunts à ce roi du coq-à-l'âne. — Telle est cette écriture artiste, qui a

[1]) Idées et sensations, p. 159.
[2]) René Doumic: Etudes, Bd. II, p. 218—220.

fait fortune, et dont les Goncourt ont enseigné à deux générations de naturalistes et de décadents le jargon bariolé, chatoyant, papillotant."

Paul Bourget[1]) ist der Ansicht, dass die Eigenart des Goncourtschen Stiles aus deren künstlerischen Bildung hervorgegangen sei. Die Goncourt sind Künstler, die besonders die malerischen, sonderartigen Eindrücke lieben. Daher rühren die pittoresken Empfindungen, die sie in ihren Werken wiedergeben. Beim Betrachten von Kunstgegenständen, von Landschaften fällt den Goncourt nur das Auffallende, der grosse Umriss in die Augen. Wenn sie daher einen Gegenstand schildern, so zeichnen sie eben dessen besonders charakteristische Merkmale. Mit der Anwendung von Inversionen und gewählten Ausdrücken — „L'épithète rare — voilà la marque de l'écrivain"[2]) — wollen die Goncourt dieses Ziel erreichen: „C'est pour cela qu'ils adoptent de ces expressions inattendues, dont la singularité entre, pour ainsi dire, dans l'oeil du lecteur . . . Ils ont bien vite reconnu que la forme n'est qu'un cas particulier de la couleur. . . . C'est donc la couleur qu'ils s'ingénient à reproduire. . . . Je transcris ici un morceau, choisi au hasard entre cinq cents, où ils ont essayé de montrer un paysage du soir à Paris: »Le ciel est devenu d'un bleu sourd, d'un bleu de linge, mettant comme un reflet déteint sur le luisant des parapets polis par la main du passant. . . . L'eau de la Seine va, une eau qui paraît ne pas aller; elle est d'un ton vert décoloré, du vert neutre qu'ont les eaux aveugles dans un souterrain. Là dedans, un peu de rose tombé d'une arche de pont rouillée, et une ombre se noie, une grande ombre descendue du haut de Notre-Dame comme un grand manteau dégrafé qui glisserait par derrière. . . .« Avec des répétitions, *bleu et bleu, eau et eau, ombre et ombre*, — avec des verbes et des adjectifs qui se raccordent: *déteint, décoloré, neutre, aveugle, tombe, se noie,* —

[1]) Paul Bourget: Nouv. essais de psychologie contemporaine, p. 180—198.

[2]) Idées et sensations, p. 226.

avec la décomposition du rapport entre l'épithète et le substantif: *le luisant des parapets,* — enfin avec l'allure de la période entière, agencée suivant les réflexions d'un art très subtil, cette phrase arrive à rendre comme palpable une atmosphère où vibre une certaine lumière." Die Goncourt empfinden aber bei ihren Beobachtungen selbst ein gewisses inneres Mitfühlen: „Une série d'associations d'idées, pénibles ou délicieuses, délicates ou violentes, est éveillée par la couleur. Il faut donc, que le style parvienne, lui aussi, à rendre cette indéfinissable magie qui constitue la physionomie des mots. En voici un exemple qui me paraît très significatif. Que le lecteur rassemble les souvenirs qu'il peut avoir sur la tristesse d'un bal public, et qu'il dise, si cette tristesse épileptique et luxurieuse n'est pas empreinte dans cette demi-page d'»Idées et sensations«:[1]) »Ces femmes, enfarinées de poudre de riz, blanches comme un mal blanc, avec des lèvres toutes rouges peintes au pinceau, ces femmes maquillées d'un teint de mortes, le sourire saignant dans une paleur de goules, l'oeil charbonné, avivé de fièvre, avec leurs cheveux pareils à un morceau d'astrakan, frisottant et laineux, leur mangeant le front et les yeux, avec leurs figures de folles et de malades, semblent des spectres et des bêtes du plaisir . . .«"

Indem die Goncourt derartig fein empfundene Stimmungsbilder in immer gewählterer Form, in immer grösseren Wirkungen wiedergeben, gelangen sie dazu, dass sie in der weiteren Entwicklung ihrer Sprache nur noch solche Worte und Wendungen gebrauchen, deren Verständnis einen besonders künstlerischen, besonders ausgebildeten Geschmack erheischt. Diesen eigenartigen Charakter des Goncourtschen Stiles hält aber Bourget für geeignet, gewisse Analysen äusserst wirkungsvoll auszuführen, wie die Krankheiten des Nervensystems. Bourget fährt fort: „Sous l'influence de ces troubles, l'émotion morale est accompagnée d'un cortège de fortes émotions physiques, et, comme cet énervement est la maladie

[1]) Idées et sensations, p. 240.

même de l'époque, les frères de Goncourt ont employé leurs procédés de style avec un bonheur rare dans les fortes études de détraquements qui s'appellent »Manette Salomon«, »Madame Gervaisais«, »Germinie Lacerteux«. Ces monographies de névroses n'auraient jamais pu être redigées dans la langue que nous a transmise Voltaire. . . .".

Jules Lemaître äussert sich sowohl über den Stil der Goncourt, als auch über die Art der Komposition ihrer Romane, denen ein Mangel an Handlung und Zusammenhang der einzelnen Bilder anhaftet. Er schreibt:[1]) „Quand on parle de leur style, il faut distinguer entre leurs livres. »Sœur Philomène«, »Renée Mauperin«, »Germinie Lacerteux« sont écrits purement. La forme de »Charles Demailly« était plus exubérante et parfois singulière. Dans »Madame Gervaisais», le dernier roman qu'ils aient composé ensemble, on n'hésite pas à dire: C'est trop! — Et la bizarrerie du style s'est encore aggravée dans les livres que M. Edmond de Goncourt a écrit tout seul." Nach Lemaître richtet sich das Talent der Goncourt mehr nach der Schilderung des Milieus als nach der zusammenhängenden Erzählung. Die Hälfte der Gemälde hat keine Beziehung zur Fabel und könnte davon getrennt werden. In „Charles Demailly" und in „Manette Salomon" beginnt die eigentliche Geschichte erst in der Mitte des Buches. Die Erzählung jedes dieser beiden 400 Seiten starken Romane kann sich mit 50 Seiten begnügen. „Sœur Philomène", „Renée Mauperin" und „Madame Gervaisais" gleichen zuerst dem, was man Roman nennt. Aber die Handlung ist noch sehr zerstückelt, in einzelne Gemälde getrennt, zwischen denen es noch genug Leeren gibt: „Les vides qui séparent les tableaux se répètent dans le *processus* des caractères. Ainsi un homme qui marche à l'intérieur d'une maison, si nous regardons du dehors, apparaît successivement à chaque fenêtre, et dans les intervalles nous échappe. Ces fenêtres, ce sont les chapitres de M. M. de Goncourt. Encore y-a-t-il plusieurs

[1]) Jules Lemaître: Les contemporains, Bd. III, p. 79–88 und p. 50—54.

de ces fenêtres où l'homme que nous attendions ne passe pas.“ Die Goncourt sind jedoch nicht unfähig, eine zusammenhängende Erzählung zu liefern. Dafür zeugt die Schilderung des Lebens der Mlle. Varandeuil in „Germinie Lacerteux“ und der Kindheit der „Sœur Philomène“. Das Durcheinander der Gemälde entspricht eben der launenhaften Aufeinanderfolge der Eindrücke ihrer Künstlernatur und ist die Folge ihrer Auffassung der Aufgabe des Künstlers und Schilderers der Wirklichkeit. Die Werke der Goncourt besitzen kaum eine Intrigue. Sie bestehen aus einzelnen Gemälden ohne grossen Zusammenhang. Ihr Stil ist ganz neu und sucht die seltenen, sonderbaren Wendungen, die zur natürlichen Darstellung ihrer Stoffe nötig sind.

Theater.

Seit dem Beginne ihrer schriftstellerischen Tätigkeit haben sich die Gebrüder Concourt auch auf dem Gebiete des Theaters beschäftigt. Doch diese ihre Erstlingsarbeiten sind gar nicht in die Öffentlichkeit gelangt. Kein Theaterdirektor, kein Schauspieler, kein Kritiker, niemand hat sie beachtet. Die „Hommes de Lettres", ein Schauspiel in vier Akten, wird erst in einer Umarbeitung als Roman „Charles Demailly" veröffentlicht. Aber kein Misserfolg vermag die Goncourt abzuschrecken. Endlich wird ihr neues Stück „Henriette Maréchal" von der „Comédie Française" angenommen[1]) und zuerst ohne Erfolg, später aber wiederholt glücklich aufgeführt. Dieses Werk ist auf folgender Fabel aufgebaut: Der junge Paul de Bréville lernt auf einem Maskenballe die bejahrte Madame Maréchal kennen und verliebt sich in sie. Eines Tages verunglückt Paul in der Nähe der Wohnung der Familie Maréchal. Er wird zur Pflege in dies gastfreundliche Haus aufgenommen, wo er sich längere Zeit aufhält. Neben der Mutter hegt auch die Tochter Henriette innige Gefühle für den hübschen Kavalier. Da werden Frau Maréchal und ihr Liebhaber von dem nichtsahnenden, sonst gutmütigen Gatten überrascht. Paul entflieht. Monsieur Maréchal richtet die Pistole gegen seine Gattin und erschiesst dabei in der Dunkelheit die Tochter Henriette.

In diesem Drama versuchen die Goncourt, das Theater durch eine realistische Grundlage und eine neue Sprache zu reformieren. Gerade diese Neuerungen haben aber zu dem

[1]) Im April 1865. (Siehe E. et J. de Goncourt: Préfaces et manifestes littéraires, p. 90).

eben erwähnten anfänglichen Misserfolge bei der Aufführung der „Henriette Maréchal“ geführt. Dadurch entmutigt, zweifelt Edmond de Goncourt an einem künftigen Erfolge seiner Ideen. In der Vorrede zur Gesamtausgabe der beiden Schauspiele „Henriette Maréchal“ — „La Patrie en Danger“ — spricht er die Meinung aus, dass das Theater seiner Zeit für wahre und tiefe psychologische Studien nicht geeignet sei. Derartige Aufgaben könne nur der realistische Roman lösen. Auf dem Theater habe ein phantastisches Spiel den besten Erfolg zu erwarten. Hätten die Goncourt noch mehr Dramen verfertigt, so wären deren Merkmale nur eine wirklich gesprochene Sprache und eine skizzenhafte, satirische Behandlung der gesellschaftlichen Schwächen gewesen:[1]) „Nous entrevoyions si peu le théâtre de la réalité, que dans la série des pièces que nous voulions faire, nous cherchions notre théâtre à nous, exclusivement dans des bouffonneries satiriques et dans des féeries. Nous rêvions une suite de larges et violentes comédies, semblables à des fresques de maîtres, écrites sur le mode aristophanesque, et fouettant toute une société avec de l'esprit descendant de Beaumarchais, et parlant une langue ailée, une *langue littéraire parlée* que je trouve, helas! manquer au meilleurs de l'heure présente . . .“ Zu dieser Zeit betrachtet Edmond das Theater als geeignetes Gebiet der Romantik. Diese Richtung mit ihrer unnatürlichen Überhebung der Menschheit passe zu dem herrschenden Tone des Theaters:[2]) „Quand même le romantisme ne posséderait pas à sa tête l'homme unique qui a doté l'art dramatique de la plus sonore langue poétique qui fût jamais, le romantisme aurait un théâtre; et ce théâtre, il le devrait à son côté faible, à son humanité tant soit peu *sublunaire* fabriquée de faux et de sublime, à cette humanité de convention qui s'accorde merveilleusement à la convention du théâtre. Mais les qualités d'une humanité véritablement vraie, le théâtre

[1]) Préfaces et manifestes littéraires, p. 159.
[2]) dito, p. 162.

les repousse par sa nature, par son factice, par son mensonge."

Weil das Theater für die von den Goncourt ursprünglich geplanten Neuerungen nicht empfänglich erscheint, weil auf diesem Gebiete der Literatur vor allem der Geschmack der Schauspieler und das Publikum tonangebend seien, hält sich Edmond de Goncourt für berechtigt, den baldigen Untergang des französischen Theaters zu prophezeien:[1]) „. . . l'art théâtral, le grand art français du passé, l'art de Corneille, de Racine, de Molière et de Beaumarchais est destiné, dans une cinquantaine d'années tout au plus, à devenir une grossière distraction, n'ayant plus rien commun avec l'*écriture*, le style, le bel esprit, quelque chose digne de prendre place entre des exercices de chiens savants et une exhibition de marionnettes à tirades. Dans cinquante ans le livre aura tué le théâtre."

Mit einem zweiten Schauspiele, in dem sie wiederum ein neues Moment, die „documentation historique" verwerten, hoffen die Goncourt auf besseren Erfolg. „La Patrie en Danger" ist eine Studie über die französische Revolution. Die Belagerung von Verdun gibt Anlass zur Herstellung dieses historischen Dramas. Hierzu äussert sich Jules Lemaître[2]) mit den Worten: „»La Patrie en Danger« n'est pas tout à fait de l'histoire. C'est plutôt un »exercice« dialogué sur la Révolution française, exercice très ingénieux, soigneusement et savamment écrit par des gens qui ont la curiosité et l'intelligence du passé; mais quelque peu artificiel, je dirais presque scolaire." Die Personen dieses Werkes sind die Vertreter der verschiedenen Gesellschaftsklassen und Geistesrichtungen. Der Graf von Valjuzon, dessen Schwester, eine Stiftsdame, ferner die Nichte Blanche verkörpern das „ancien régime". Auf der andern Seite steht vor allem Perrin, der Freiheitsschwärmer. Blanche soll eben eine standesgemässe Heirat eingehen. Da bricht die Revolution aus mit der Einnahme der Bastille. Diese hilft Perrin, der Pflegesohn der Valjuzon, erobern. Dann

[1]) E. et J. de Goncourt: Préfaces et manifestes littéraires, p. 167.
[2]) J. Lemaître: Impressions de théâtre, Bd. IV, p. 233.

will der junge Offizier der Revolutionsarmee den Pflegevater zur Flucht bewegen. Doch der alte Valjuzon lässt seinen König nicht im Stiche. Perrin finden wir dann wieder als Kommandanten des belagerten Verdun. Nach dem Falle von Lyon, das der Graf verteidigt hat, halten sich die Valjuzon in einem benachbarten Dorfe versteckt. Hier entdeckt sie der General Perrin. Durch Unvorsichtigkeit der alten Stiftsdame wird die königlich gesinnte Familie von den Feinden erkannt. Perrin versucht sie zu retten. Doch vergebens. Auch er verfällt dem Schicksale. Sie alle werden zum Tode verurteilt. Vor der gleichzeitigen Hinrichtung gestehen sich Blanche und Perrin in dem Gefängnishofe ihre längst gehegte Liebe. — Ein Vorausahnen des kommenden deutsch-französischen Krieges hat die Goncourt veranlasst, dieses historische Drama zu schreiben. Dabei war die Erwägung massgebend, dass patriotische Motive zur gegebenen Zeit auf dem Theater die gewünschten Erfolge erzielen werden. Von diesem Gesichtspunkte aus ist die Episode von der heldenhaften Verteidigung des belagerten Verdun gegen die ausländischen Truppen zu erklären.[1])

Als nach der günstigen Aufnahme der „Henriette Maréchal" eine zweite Auflage nötig wurde, schrieb Edmond hierzu eine neue Vorrede,[2]) in der er seine allgemeinen Ansichten über das Theater erkennen lässt und wiederum hervorhebt, dass das Theater durch eine realistische Färbung, die schon bei „Henriette Maréchal" zu finden sei, reformiert werden muss.

Das Theater betrachtet Edmond de Goncourt als Kunst der „primitiven Kulturen". In den Tagen eines Äschylus, eines Sophokles und Euripides konzentriere sich die ganze Nationalliteratur im Theater. Von dieser Zeit geht Edmond gleich auf das Zeitalter Ludwigs XIV. über. Auch jetzt noch sei die Literatur fast nur auf der Bühne vertreten. Doch schon im 17. Jahrhundert ziehe es mancher Feinschmecker

[1]) Vgl. Préfaces et manifestes littéraires, p. 156—157.

[2]) Préface de la seconde édition, 15 mars 1885: Préfaces et manifestes littéraires, p. 120—131.

vor, anstatt ein Lustspiel Molières zu besuchen, daheim abends die „Caractères" zu lesen. Im 19. Jahrhundert habe sich der Roman dem Theater gleichgestellt. Edmond fürchtet sogar, dass in der Folgezeit das Schauspiel verdrängt werde vom Roman. Nur durch Aufnahme moderner Elemente könne der Erfolg des Theaters gesichert werden. Diese aber bestehen in einer neuen Theatersprache, die in der Wirklichkeit gesprochen wird, und in dem Vorführen wahrer, natürlicher Gefühle:[1]) „L'art théâtral, cet art malade, cet art fini, ne peut trouver un allongement de son existence que par la transfusion, dans son vieil organisme, d'éléments neufs, et j'ai beau chercher, je ne vois ces éléments que dans une *langue littéraire parlée* et dans le *rendu d'après nature* des sentiments, — toute l'extrême réalité, selon moi, dont on peut doter le théâtre." Den realistischen Ton, den die Goncourt im Theater erstreben, finden sie in dem ersten Akt der „Henriette Maréchal", der den „bal masqué" bringt:[2]) „. . . désireux d'être joués, nous avions essayé de faire une pièce jouable, une pièce cherchée parmi les combinaisons théâtrales ordinaires, trouvant déjà assez brave d'avoir risqué l'acte du bal masqué, un acte qui avait le mérite de la nouveauté, et d'un esprit original, avant que cet esprit fût devenu l'esprit de tout le monde, avant qu'il eût servi, tout un hiver, aux engueulements des bals de l'Opéra de la rue Le Peletier." Alphonse Daudet ist der Ansicht, dass die Goncourt durch diesen Akt den Naturalismus in das Theater eingeführt haben:[3]) „Ce premier acte au bal de l'Opéra, cette foule, ces masques blaguant et hurlant, ces poursuites, ses engueulades, ce parti pris de réalité et de vie, ironique et réel, n'était-ce pas, quinze ans avant que le mot »naturalisme« fût inventé, le naturalisme au théâtre?" Noch ein weiteres Bild aus „Henriette Maréchal" ist aus der Wirklichkeit gegriffen, der Transport des verwundeten Paul de Bréville in die Wohnung der Familie Ma-

[1]) Préfaces et manifestes littéraires, p. 129.
[2]) dito, p. 121.
[3]) Alphonse Daudet: Souvenirs d'un homme de lettres, p. 57.

réchal. Das Motiv hierzu liefert das Erlebnis eines Vetters der Goncourt:[1]) „. . . un cousin qui devint très amoureux d'une jeune fille du monde. Ce cousin avait eu une jeunesse un peu *noceuse,* était joueur . . . il fut refusé par les parents de la jeune fille. Mon cousin demeurait le cœur très pris. Il se passait un an, dix-huit mois, au bout, desquels il lui arrivait un accident de voiture, dans le voisinage du château de celle qu'il aimait. Il y était recueilli, soigné . . . et devenait le mari de la jeune fille. C'est ce souvenir qui nous a donné, à mon frère et à moi, l'idée du transport de Paul de Bréville blessé, chez Me. Maréchal." Von der Kritik ist die Zuneigung des jungen Paul zu einer älteren Frau als unnatürlich befunden worden. Die Goncourt versichern aber, dass die erste Liebe junger Leute ihrer Bekanntschaft, wenn nicht einem Ladenmädchen oder einer Kammerzofe, doch meistens älteren Damen der Gesellschaft gegolten habe. Was nun die gedachten Neuerungen betrifft, so halten die Goncourt das Theater fast nur für eine Erneuerung der Sprache fähig:[2]) „Une langue nouvelle, c'est presque l'unique renouvellement, dont est susceptible le théâtre." Die Sprache indessen, die sie schaffen wollen, muss auf realistischen Studien, auf persönlichen Erfahrungen und Beobachtungen gegründet werden:[3]) „Il était besoin, pour le tenter et peut-être réussir, de continuer à avoir pour collaborateur un poète doublé d'une oreille particulière, un original passant des heures entières, aux Tuileries, à entendre causer des bébés, pour le seul plaisir de surprendre la syntaxe de leurs phrases enfantines."

Neben dem „bal de l'Opéra" und neben der Liebe des Paul de Bréville und seiner Ueberführung in das Haus der Maréchal kann auch das gegenseitige Verhalten der beiden Brüder als ein realistisches Moment betrachtet werden. Es ist dies die moralische Haltung der beiden zur Zeit, wo der jüngere seine ersten Liebesabenteuer besteht. Dessen Illusionen,

[1]) Préfaces et manifestes littéraires, p. 122.
[2]) dito, p. 124.
[3]) dito, p. 126.

die Ironie und Erfahrung des älteren sind der Wirklichkeit, der Erinnerung entnommen:[1]) „Elle (Henriette Maréchal) donne au public la note du scepticisme blagueur du vieux, et de l'appassionnement un peu ingénu de l'adolescent. Elle retrace enfin avec des souvenirs bien personnels et vécus — l'expression est accepté aujourd'hui — des sentiments qui ont le mérite de représenter rigoureusement, à la scène, les sentiments humains et contradictoires de deux hommes d'âge différent, confondus et mêlés dans une même existence."

Seine Reformgedanken sucht Edmond de Goncourt abermals in seinem Schauspiele „La Faustin"[2]) durchzuführen. Hierzu hatte er seinen gleichnamigen Roman vom Jahre 1882 dramatisiert. Der Inhalt beider Werke ist gleich.[3]) Das Liebesleben einer Schauspielerin mit ihrer Umgebung wird darin analysiert. Die Sprache weist die Eigenarten des originellen Goncourtschen Stiles[4]) auf und die in der Vorrede dieses Dramas verlangte Einteilung des Stoffes nach einzelnen, losen Bildern. Während sich nun die handelnden Personen keineswegs über literarische Ansichten aussprechen, so enthält die Vorrede[5]) wie üblich die Ideen, mit denen das Theater befruchtet werden soll, die Gedanken, die Edmond de Goncourt auch in „Germinie Lacerteux" und in „Manette Salomon" verwertete:[6]) Nicht um eine vollständige Umwälzung handle

[1]) Préfaces et manifestes littéraires, p. 127.

[2]) Dieses Drama erschien eben zum ersten Male in No. 14 der „Revue de Paris" vom 15. Juli 1910 unter dem Titel „La Faustin — Pièce en 8 tableaux". Léon Hennique besorgte den Druck des Originalmanuskriptes, das er als Testamentsvollstrecker unter den Papieren Edmonds de Goncourt vorfand.

[3]) vgl. p. 62—63 dieser Abhandlung.

[4]) vgl. p. 42—46 „ „

[5]) Diese Préface war als Einleitung für eine deutsche Bearbeitung der „Faustin" bestimmt, die von dem „Deutschen Volkstheater" angenommen wurde.

[6]) Von einer Dramatisierung der Romane „Henriette Maréchal", „Manette Salomon" und „Les Frères Zemganno" ist mir nichts bekannt, da sie im Drucke noch nicht erschienen sind. Entweder sind die be-

es sich. Manche herkömmlichen Momente in der Gestaltung des Dramas, wie ein tragischer oder komischer Schluss, können nicht umgangen werden. Doch soll das Theater mehr und wahrer die Gefühle zum Ausdruck bringen, die die Erinnerung an das Selbsterlebte hervorruft. Edmond verlangt aber dabei „moins de sauce *vaudevillièrement* imaginative autour des situations". Die Empfindungen und Leidenschaften bedürfen einer getreueren Schilderung, als dies bei dem zeitgenössischen Schauspiele üblich sei. Die Charaktere müssen gründlich studiert und gezeichnet werden, unbekümmert um die Gunst eines spröden Publikums. Der zu oberflächlichen Kolorierung des Daseins dürfe das Theater keinen Eingang gewähren. Die zu schildernden Personen — in „La Faustin" das Theatervolk — können nur durch wissenschaftliche Analyse natürlich in ihren Gefühlen gezeigt werden. Das Schauspiel dieser Zeit sei aber hierin insofern beschränkt, als es nur zwei verwandte Elemente zur Darstellung bringe, die geschlechtliche Liebe und den Ehebruch. Edmond de Goncourt verlangt, dass der Bühnendichter auch andere Regungen und Leidenschaften zum Gegenstand seines Studiums mache, wie dies in dem antiken Theater geschehe, so die Mutter- und Geschwisterliebe, Ehrgeiz, Hass und Neid. Die Schuld an dieser bestehenden Einseitigkeit tragen vor allem die Theaterdirektoren, die dem Geschmacke des Publikums schmeicheln, andere Stoffe nicht beachten und selbst jegliche Berührung ästhetischer, philosophischer und sozialer Fragen zurückweisen. Gerade in der freien Wahl der Motive bestehe die Ueberlegenheit des zeitgenössischen ausländischen Dramas.

Die Theatersprache habe alle buchmässigen Redewendungen zu vermeiden. Wie die gesprochene Rede soll sie kurze, gebrochene Sätze anwenden, „se servir de la parole

---

treffenden Manuskripte verloren gegangen, oder harren noch der Veröffentlichung vielleicht in der „Revue de Paris". Wie aber aus unserer neuen Vorrede zu „La Faustin" hervorgeht, sind diese Werke auf den gleichen Theorien aufgebaut, die ich an dieser Stelle darlege, könnten also nichts Neues bieten.

coupée, cassée, brisée, pour ainsi dire mimée de la conversation". Edmond de Goncourt betrachtet als höchste Kunst des Dramatikers die Erfindung dieser neuen Sprache, — „une langue parlée n'ayant rien de la rédaction du livre, tout en laissant sentir, sous la libre et volante parole, un écrivain". Er fasst seine Reformgedanken in folgendem Satze zusammen: „pour la peinture des êtres et des sentiments, le théâtre doit se rapprocher le plus possible du livre; pour la langue, s'en éloigner autant que c'est faisable".

Auch die dramatische Komposition möchte Edmond verbessert wissen. Die Einteilung nach getrennten örtlichen Bildern, — la composition shakespearienne — hält er für vorteilhafter als die Anordnung des Stoffes nach Akten, weil sie mehr lokale Abwechslung biete. Sie ermögliche es, die Handlung in dem geeigneten Augenblicke von überflüssigen Personen zu befreien und beseitige so die Verlegenheit, kurze Akte mit inhaltslosen Szenen ausfüllen zu müssen.

II.

Edmond de Goncourt.

Roman.

Die Misserfolge und seine Nervosität haben dem jüngeren Bruder ein frühes Grab bereitet. Er wird im Jahre 1870 der gemeinsamen Arbeit durch den Tod entrissen. Edmond kann sich kaum in die neue, einsame Lage finden. Die Aufregungen der Belagerung von Paris und die Schrecken des Aufstandes lassen ihn einigermassen den Schmerz über den Verlust des geliebten Jules vergessen. Mit diesem ist ein guter Teil des Genies der Gebrüder Goncourt dahingeschwunden. Edmond will nun ganz auf die literarische Tätigkeit verzichten. Doch ein unerwarteter Umstand, der kaum erhoffte Erfolg, treibt ihn wieder hinein in die Bahnen des Romans. Nach dem Erscheinen der „Madame Gervaisais" hat sich eine Bewegung zugunsten der genauen Beobachtung und einer gewählten Schreibweise geltend gemacht. Die Romane der Gebrüder Goncourt werden jetzt begehrt. Dadurch ermutigt und angeregt, lässt Edmond ein neues Werk erscheinen.

„La Fille Elisa" ist eine wissenschaftliche Studie über das Wesen der öffentlichen Prostitution und über die Einrichtungen einer französischen Weiberstrafanstalt. Elisa ist die Tochter einer Pariser Hebamme. Kaum dem Kindesalter entwachsen, entflieht sie dem geheimnisvollen mütterlichen Hause und wirft sich der berufsmässigen Prostitution in die Arme. Allmählich sinkt sie zum Muster einer ganz gewöhnlichen Dirne herab. In einem hysterischen Anfalle ersticht

sie ihren letzten Geliebten, einen Soldaten, und beschliesst ihr Mitleid erregendes Leben als Idiotin im Zuchthause.

Dieser Roman ist auf den gleichen Theorien aufgebaut, die in der Vorrede zu „Germinie Lacerteux" niedergelegt sind. Auch hier werden Notizen, die „documents humains", verwertet. Auch für „La Fille Elisa" werden Szenen der Wirklichkeit und Bilder der Erinnerung benutzt:[1]) „Par le vent froid qu'il fait ce matin, en montant vers Saint-Cloud, pour gagner Versailles, dans l'excitation d'une marche, presque courante, mon roman (la Fille Elisa) commence à prendre une apparence de dessin, dans ma cervelle. Je me résous à mettre dans le renfoncement, et le vague d'un souvenir, toutes les scènes de b . . ., et de cour d'assises, que je voulais peindre dans la réalité brutale de la mise en scène . . ." In der Vorrede[2]) zu „La Fille Elisa" erklärt Edmond, dass in diesem Romane die Theorien von „Germinie Lacerteux" womöglich zum letzten Male benutzt werden. Auch dieses Werk ist eine ernste, psychologische Untersuchung, die mit Hilfe einer genauen Beobachtung und durch die Anwendung der Wissenschaft als zeitgenössische soziale- und Sittengeschichte dienen soll. Dieses Buch, geschrieben gleichsam von dem Standpunkte eines Arztes und Historikers, soll den Leser in ein trauriges Nachdenken über das Elend der Menschheit versetzen: „Ce livre, j'ai la conscience de l'avoir fait austère et chaste, sans que jamais la page échappée à la nature délicate et brûlante de mon sujet apporte autre chose à l'esprit de mon lecteur q'une méditation triste." Die zeitgenössischen Romane erzählen mit Vorliebe in einer zotenhaften Sprache und in beschönigender Weise Geschichten aus der geheimen Prostitution: „Il n'est question dans les volumes florissant aux étalages que des amours vénales de dames aux Camélias, de lorettes, de filles d'amour en contravention et en rupture de ban avec la police des mœurs, et il y aurait un danger à dessiner une sévère monographie de la prostituée *non*

[1]) Journal des Goncourt, Bd. V, p. 159.

[2]) Préfaces et manifestes littéraires, p. 47—51.

clandestine et l'immoralité de l'auteur, remarquez-le, grandirait en raison de l'abaissement du tarif du vice?" Dieser Roman jedoch will die Schattenseiten des öffentlichen Dirnenwesens zeigen, ernsthaft wie in einer wissenschaftlichen Studie. Vor allem aber, und dieses ist der Zweck des vorliegenden Werkes, soll hier auf die bedauernswerten und mitleiderregenden Zustände in den französischen Weiberstrafanstalten aufmerksam gemacht werden. Die verkehrte Behandlung der Gefangenen wird gegeisselt und so die Anregung gegeben zur Einführung besserer Verhältnisse: „Ici, je ne me cache pas d'avoir, au moyen du plaidoyer permis du roman, tenté de toucher, de remuer, de donner à réfléchir. Oui! cette pénalité du *silence continu*, ce perfectionnement pénitentiaire, auquel l'Europe n'a pas osé cependant emprunter ses coups de fouet sur les épaules nues de la femme, cette torture sèche, ce châtiment hypocrite allant au delà de la peine édictée par les magistrats et tuant pour toujours la raison de la femme condamnée à un nombre limité d'années de prison, ce régime américain et non français, ce système Auburn, j'ai travaillé à le combattre avec un peu de l'encre indignée qui, au XVIIIe siècle, a fait rayer la torture de notre ancien droit criminel. Et mon ambition, je l'avoue, serait que mon livre donnât la curiosité de lire les travaux sur la *folie pénitentiaire,* amenât à rechercher le chiffre des *imbéciles* qui existent aujourd'hui dans les prisons de Clermont, de Montpellier, de Cadillac, de Doullens, de Rennes, d'Auberive; fît, en dernier ressort, examiner et juger la belle illusion de l'amendement moral par le silence, que mon livre enfin eût l'art de parler au cœur et à l'emotion de nos législateurs." —

Die Vorrede zu „La Fille Elisa" erscheint 1876. Zwei Jahre später trägt sich Edmond schon mit der Absicht, auch die Phantasie im Romane zu verwerten. Während sich die „Fille Elisa" noch ganz in den naturalistischen Theorien der Gebrüder Goncourt bewegt, soll der nächste Roman Edmonds nicht ganz der Wirklichkeit entsprechen:[1]) „Il me semble que

[1]) E. et J. de Goncourt: Journal des Goncourt, Bd. VI, p. 39.

je dois bien faire mon roman des deux clowns, me trouvant en ce moment, la cervelle dans un état vague et fluide, convenant à cette œuvre, un peu en dehors de la réalité absolue.“ Die geschlechtliche Liebe ist in diesem neuen Werke ausgeschaltet: „Cette fois, j'avais cru que la nature de mon livre, ma vieillesse même, désarmeraient la critique . . . Mais non, c'est un éreintement sur toute la ligne. Barbey d'Aurevilly, Pontmartin etc., ont déclaré les »Frères Zemganno« un livre détestable. Pas un de ces critiques ne semble s'apercevoir de l'originale chose essayée par moi dans ce livre, de la tentation faite pour émouvoir avec autre chose que l'amour, enfin de la substitution dans un roman d'un intérêt autre, que celui employé depuis le commencement du monde.“ Viele Stellen des folgenden Romans erinnern an das einträchtige Wesen der Gebrüder Goncourt selbst. „Les Frères Zemganno“ liefern eine rührende Schilderung aus dem Leben zweier Zirkuskünstler. Die beiden Brüder Gianni und Nello entstammen einer fahrenden Künstlertruppe. Sie verlieren früh die Eltern, verlassen die Truppe und ziehen zur weiteren Ausbildung nach Paris und dann nach England. Zuletzt lassen sie sich als Zirkusclowns dauernd in Paris nieder. Beide zeichnen sich aus durch grosse Bruderliebe. Der ältere ist ein väterlicher Freund des jungen Nello. Wie die Gebrüder Goncourt sind sie unzertrennlich in Freud und Leid. „Les frères Zemganno“ ist ihr Künstlername, unter dem sie mit einem ganz neuen Programme die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Doch ganz unerwartet verunglückt Nello bei der ersten Vorstellung. Er muss auf die eingeschlagene Laufbahn verzichten. Gianni will sich von dem unglücklichen Bruder nicht trennen; darum verzichtet er freiwillig auf seinen ihm teuren Beruf. — Dieser Roman ist ein Traumbild Edmonds, erwachsen aus der Erinnerung an den verstorbenen Bruder. Wenn hier die Wirklichkeit von Phantasie verklärt wird, so ist dieses neue Moment aus der Hoffnung entsprungen, dass ein derartiges Werk beim Publikum mehr Anklang finden werde, als die seitherigen rein realistischen Romane, von denen sich jetzt Edmond selbst

abgestossen fühlt:[1]) „Quant aux »Frères Zemganno«, le roman que je publie aujourd'hui: c'est une tentation dans une réalité poétique. Les lecteurs se plaignent des dures émotions que les écrivains contemporains leurs apportent avec leur réalité brutale; ils ne se doutent guère que ceux qui fabriquent cette réalité en souffrent bien autrement qu'eux, et que quelquefois ils restent malades, nerveusement, pendant plusieurs semaines, du livre péniblement et douloureusement enfanté. Eh bien! cette année, je me suis trouvé dans une de ces heures de la vie, vieillissantes, maladives, lâches devant le travail poignant et angoisseux de mes autres livres, en un état de l'âme où la vérité trop vraie m'était antipathique à moi aussi! — et j'ai fait cette fois de l'imagination dans du rêve mêlé à du souvenir.“ —

Auch die beiden nächsten Romane sind auf neuen, erweiterten Theorien errichtet. Wie die Gebrüder Goncourt, so will auch Edmond nur Originelles schaffen. Ein nervöses Suchen nach gewähltem Geschmacke ist Edmonds Kennzeichen. Edmond[2]) greift wieder auf den realistischen Roman zurück, auf die Formen von „Germinie Lacerteux“ und Zolas „L'Assommoir“. Der naturalistische Roman, um den bezeichnenderen Namen zu wählen für diese beiden realistischen Werke, dürfe sich nicht begnügen mit dem Studium des niederen Volkes. Er müsse sich ausbauen zu einem ‚roman réaliste de l'élégance“, der den Sieg über den Klassizismus erringen werde: „Les succès de ces livres ne sont que de brillants combats d'avant-garde, et la grande bataille qui décidera de la victoire du réalisme, du naturalisme, de *l'étude d'après nature* en littérature, ne se livrera pas sur le terrain que les auteurs de ces deux romans ont choisi. Le jour où l'analyse cruelle que mon ami, M. Zola, et peut-être moi-même, avons apportée dans la peinture du bas de la société, sera reprise par un

---

[1]) E. et J. de Goncourt: Préfaces et manifestes littéraires, p. 57—58.

[2]) dito, p. 53—57.

écrivain de talent, et employée à la reproduction des hommes et des femmes du monde, dans des milieux d'éducation et de distinction, — ce jour là seulement, le classicisme et sa queue seront tués." Die Aufgaben des realistischen Romans erschöpfen sich nicht in der Beschreibung des Niedrigen und Gewöhnlichen. Diese literarische Gattung habe sich auch mit der raffinierten Lebensart der oberen Schichten zu befassen unter Anwendung einer besonders ausgesuchten Stilart: „Ce roman réaliste de l'élégance, ça avait été notre ambition à mon frère et à moi de l'écrire." Der realistische Roman des „bas peuple" sei nur eine Vorstudie für den neuen Roman. Einer Beobachtung der vielseitigen Kultur der Pariser Gesellschaft müsse naturgemäss das einfachere Studium von primitiven Verhältnissen in den unteren Klassen vorausgehen: „Nous avons commencé, nous, par la canaille, parce que la femme et l'homme du peuple, plus rapprochés de la nature et de la sauvagerie, sont des créatures simples et peu compliquées, tandis que le Parisien et la Parisienne de la société, ces civilisés excessifs, dont l'originalité tranchée est faite toute de nuances, toutes de demi-teintes, toute de ces riens coquets et neutres avec lesquels se façonne le caractère d'une toilette distinguée de femme, demandent des années pour qu'on les perce, pour qu'on les sache, pour qu'on les *attrape,* . . . L'intérieur d'un ouvrier, d'une ouvrière, un observateur l'emporte en une visite; un salon parisien, il faut user la soie de ses fauteuils pur en surprendre l'âme, et confesser à fond son palissandre ou son bois doré." Aber für die naturgetreue Wiedergabe der Pariser Lebewelt sei ein sehr grosses Quellenmaterial nötig. Eine Menge von vielseitigen Notizen sind erforderlich, denn, so fährt Edmond fort: „Seuls, disons le bien haut, les documents humains font les bons livres: les livres où il y a de la vraie humanité sur ses jambes." Wenn nun Edmond mit seinen folgenden Romanen den „roman réaliste de l'élégance" schaffen will, so soll dieser Versuch die jüngere Generation darauf hinweisen, dass die Verwertung der eleganten Welt für den realistischen Roman von Erfolg gekrönt sein wird.

Diese Gedanken führen zu den beiden letzten Romanen Edmonds, „La Faustin“ und „Chérie“.

„La Faustin“ erzählt das Leben und Treiben einer Schauspielerin. Hier vermischt Edmond die Instinkte des „bas peuple“ mit dem sehnsüchtigen Streben nach den Genüssen und Manieren der Lebewelt:[1]) „Si jamais je fais ce roman de la vie de théâtre dont mon frère et moi avions eu l'idée, si jamais je fais la psychologie d'une actrice, il faut que l'idée dominante, la pensée-mère de ce livre, soit le combat des instincts peuple, des goûts canaille, venant de la procréation, de la nature, de l'éducation, avec les aspirations à l'élégance, à la distinction, à la beauté morale: qualités congéniales d'un grand talent.“ Folgendes ist der Inhalt dieses Romans: Nach der Trennung von ihrem Geliebten William Rayne, einem schottischen Edelmanne, kehrt die Schauspielerin Faustin zum Theater zurück. Als Mätresse eines reichen Börsenmannes geniesst sie ein sorgenfreies Dasein. Doch ihr Herz weilt bei William Rayne. Eines Morgens, nach ihrem erfolgreichen Auftreten in Racines „Phèdre“, wird sie von dem Geliebten, der als Lord Annandale aus Schottland zurückgekehrt ist, im Bade überrascht. Ihm zuliebe verzichtet sie auf das Theaterleben. Die beiden verlassen Paris und wollen sich in der Nähe des Bodensees ganz allein ihrem Glücke widmen. Doch nach einiger Zeit wird die Faustin von der Sehnsucht nach dem Theaterleben ergriffen. Der Geliebte bemerkt diese Wandlung und trifft Anstalten für die Abreise. Unerwartet befällt ihn aber eine schwere, sonderbare Krankheit. Das Mienenspiel des Sterbenden benutzt die Faustin zu mimischen Studien. Da erlangt Lord Annandale nochmals das Bewusstsein und befiehlt seinen Dienern, dies Frauenzimmer vor die Türe zu setzen. — Das vorliegende Werk verdient nicht ganz den Namen eines realistischen Romans. Natürliche Züge sind darin verknüpft mit romantischen Abenteuern. Die Phantasie ist bei diesem Roman nicht allzu knapp

[1]) E. et J. de Goncourt: Journal des Goncourt, Bd. IV, p. 298.

verwertet:[1]) Ce livre de „La Faustin", mes confrères ne s'aperçoivent pas que c'est un livre autre que ceux que j'ai déjà publiés. Ils ne semblent pas se douter, qu'il y a dans ces pages une introduction toute neuve de poésie et de fantastique dans l'étude du vrai, et que j'ai tenté de faire un pas au réalisme, et de le doter de certaines qualités de demi-teinte et de clair-obscur littéraire, qu'il n'avait pas. En effet, les choses de la nature, ne sont-elles pas tout aussi vraies, vues dans le clair de lune, que dans un rayon de soleil du midi. Oui, il y a quelquechose de neuf dans mon dernier bouquin, et il ne serait pas impossible, qu'il se créât dans une vingtaine d'années, une école autour de „La Faustin", comme il y en a aujourd'hui une autour de „Germinie Lacerteux".

Der letzte Roman Edmonds heisst „Chérie". Die Art dieser Studie bezeichnet er mit den Worten:[2]) „C'est une monographie de jeune fille, observée dans le milieu des élégances, de la richesse, du pouvoir, de la suprême bonne compagnie, une étude de jeune fille du monde officiel sous le second Empire . . ." Chérie ist die Enkelin des Marschalls Haudancourt. Ihr Vater, ein junger Offizier, fiel vor Sewastopol. Durch diesen Verlust wird die Mutter gemütskrank. Sie und das Kind verbringt der alte Marschall nach einem Landsitze der Familie, wo Chérie bis zum Wegzuge nach Paris verbleibt. Edmond will nun vor allem den geistigen und körperlichen Entwickelungsgang dieses nervösen Mädchens verfolgen. Eines Tages wird der Grossvater zum Kriegsminister ernannt und siedelt mit Chérie in die Hauptstadt über. Dann folgt die Zeit der Schule, der ersten Kommunion, der Tanzstunde, des Theaters und der Bälle. Vor dem Heiraten schreckt Chérie durch ein kindliches Schamempfinden zurück, während ihre Freundinnen nacheinander in die Ehe eintreten. Da ändert sich plötzlich das Wesen der lieblichen Jungfrau. Chérie wird kränklich und verliert alles Interesse

[1]) E. et J. de Goncourt: Journal des Goncourt, Bd. VI, p. 180.
[2]) dito, Préfaces et manifestes littéraires, p. 63.

an ihrer Umgebung. Nach längerem Siechsein stirbt sie auf dem Landsitze zu Muguet. Die Todesanzeige beschliesst dieses Werk.

Besonders der letzte Roman Edmonds zeigt ein gekünsteltes, fast krankhaftes Suchen nach originellen Formen. Die stilistische Gesuchtheit, der Mangel an Intrigue und Komposition erreicht in „Chérie" den Höhepunkt. Dieses Werk gleicht kaum mehr dem, was man gewöhnlich Roman nennt:[1]) „Je cherche dans la »Petite Fille du Maréchal« (Chérie) quelquechose ne ressemblant plus à un roman. Le manque d'intrigue ne me suffit plus. Je voudrais que la couverture fût différente, que ce livre eût le caractère de Mémoires d'une personne, écrits par une autre. . . . Décidément le nom roman ne nomme plus les livres, que nous faisons. Je voudrais un titre nouveau, que je cherche sans le trouver, où il y aurait peut-être à introduire le mot: *Histoire* au pluriel, avec une épithète *ad hoc,* mais voilà le chiendent: c'est l'épithète. Non il faudrait pour dénommer le nouveau roman, un vocable unique."

Anlässlich der „Chérie" entwickelt Edmond in den Vorreden[2]) zu „La Faustin" und zu „Chérie" selbst eine Reihe literarischer Bekenntnisse. Als Sittenhistoriker des 18. Jahrhunderts haben die Goncourt zu ihren Studien hinterlassene Briefe, Zeitungen, Prozessakten und ähnliches Quellenmaterial benutzt. So sind ihre Werke über die Frau dieser Zeit entstanden. Von der Sittengeschichte des vergangenen Jahrhunderts gehen sie dann zum Roman über. Das Studium des weiblichen Geschlechtes ist auch hier ihr gewöhnliches Gebiet. Doch müssen die Frauengestalten des Romans aus der Gegenwart gegriffen sein. Wie aber die Dokumente der Vergangenheit vom Historiker leicht von den Gesichtspunkten der Gegenwart betrachtet werden und so ein etwas unnatürliches Bild liefern, so entbehren die Romane, die nur von Männern über Frauen geschrieben werden, eine gewisse Natürlichkeit. Die Frau selbst kennt am besten die Vorgänge im Leben einer

[1]) E. et J. de Goncourt: Journal des Goncourt, Bd. VI, p. 250.
[2]) E. et J. de Goncourt: Préfaces et manifestes littéraires, p. 59—77.

Frau. „Chérie", der realistische Roman der eleganten Welt, muss aber ganz der Wirklichkeit entsprechen. Darum bittet Edmond seine Leserinnen um Material für dieses Werk. Sie sollen ihm keine Abenteuer erzählen, sondern nur über die Empfindungen ihrer Mädchenzeit berichten:[1]) „D'aventures, il est bien entendu que je n'en ai nul besoin; mais les impressions de petite fille et de toute petite fille, mais des détails sur l'éveil simultané de l'intelligence et de la coquetterie, mais des confidences sur l'être nouveau créé chez l'adolescente par la première communion, mais des aveux sur les perversions de la musique, mais des épanchements sur les sensations d'une jeune fille, les premières fois qu'elle va dans le monde, mais des analyses d'un sentiment dans de l'amour qui s'ignore, mais le dévoilement d'émotions délicates et de pudeurs raffinées, enfin, toute l'inconnue *féminilité* du tréfonds de la femme, que les maris et même les amants passent leur vie à ignorer . . . voilà ce que je demande."

Während dieser Teil der Einleitung zu „Chérie" vor dem Roman selbst in der Vorrede zu „La Faustin" erscheint, folgen weitere Erklärungen nach dessen Beendigung. „Chérie" ist mit den Hilfsmitteln geschrieben, die man zur Komposition eines Geschichtswerkes verwendet. Dieses Buch ist zusammengesetzt aus Plaudereien und vertraulichen Geständnissen einer Mädchenzeit. In dem Bestreben, die hübschen und feinen Eindrücke seines Gegenstandes zu enthüllen, hat sich Edmond bemüht, die höhere Tochter möglichst in ihrer Natürlichkeit zu schildern. Besonders wichtig ist jedoch diese „Préface" zu „Chérie" wegen der Theorien, die Edmond über Stilistik und Komposition entfaltet. Edmond legt deshalb keinen Wert auf die Fabel, weil diesen Teil schon andere Romanschreiber erschöpft haben. Die modernen Aufgaben des Romans seien in der reinen Analyse enthalten:[2]) „On trouvera bien certainement la fabulation de »Chérie« manquant d'incident, de péripéties, d'intrigue. Pour mon compte, je trouve qu'il y en

[1]) E. et J. de Goncourt: Préfaces et manifestes littéraires, p. 61.
[2]) dito, p. 65.

a encore trop. S'il m'était donné de redevenir plus jeune de quelques années, je voudrais faire des romans sans plus de complications que la plupart des drames intimes de l'existence, des amours finissant sans plus de suicides que les amours que nous avons tous traversés; et la mort, cette mort que j'emploie volontiers pour le dénouement de mes romans, de celui-ci comme des autres, quoiqu'un peu plus *comme il faut* que le mariage, je la rejetterais dans mes livres, ainsi qu'un moyen théâtral d'un emploi méprisable dans de la haute littérature. Oui, je crois, — et ici, je parle pour moi bien tout seul, — je crois que l'aventure, la machination *livresque* a été épuisée par Soulié, par Sue, par les grands imaginateurs du commencement du siècle, et ma pensée est que la dernière évolution du roman, pour arriver à devenir tout à fait le grand livre des temps modernes, c'est de se faire un livre de pure analyse: livre pour lequel — je l'ai cherchée sans réussite, — un *jeune* trouvera peut-être, quelque jour, une nouvelle dénomination, une dénomination autre que celle de roman." — Der literarische Geschmack des Publikums wird mit den folgenden Zeilen charakterisiert:[1]) „Le public . . . trois ou quatre hommes, pas plus, tous les trente ans, lui retournent ses catéchismes du beau, lui changent, du tout au tout, ses goûts de littérature et d'art, et font adorer à la génération, qui s'élève ce que la génération précédente réputait exécrable. Aujourd'hui la reconnaissance générale de Hugo et Delacroix n'est-elle pas la négation absolue de la religion littéraire et picturale de la Restauration, et n'y a-t-il pas, en ce moment, des symptômes naissants de reconnaissances d'écoles qui seront à leur tour la négation de ce qui règne à peu près souverainement encore? Le public n'estime et ne reconnaît à la longue que ceux qui l'ont scandalisé tout d'abord, les *apporteurs de neuf,* les révolutionnaires du livre et du tableau, — les messieurs enfin, qui, dans la marche et le renouvellement incessants et universels des choses du monde, osent contrarier l'immuabilité paresseuse de ses opinions toutes

[1]) E. et J. de Goncourt: Préfaces et manifestes littéraires, p. 67.

faites.“ — Zuletzt vertritt Edmond in dieser „Préface“ nochmals die Theorie, dass die persönliche Sprache das Kennzeichen des wahren originellen Schriftstellers sei. Diese ist, wenn mittelmässig, selbst schlecht, immer noch besser als eine Schreibweise ohne individuelle Merkmale. Für die persönliche Eigenart dürfen keine Vorbilder existieren. Eine ausgesucht verfeinerte Sprache sei nur für solche berechnet, die einen ausgebildeten und verständnisvollen Sinn für den Geschmack der gegenwärtigen Prosa besitzen. Von diesem Gesichtspunkte aus ist wohl Edmonds Urteil über einen Ausspruch d'Alemberts zu erklären: „»Malheur aux productions de l'art dont toute la beauté n'est que pour les artistes.« — Voilà une des plus grandes sottises qu'on ait pu dire; elle est de d'Alembert.“ Diese kunstvolle Sprache selbst müsse derart beschaffen sein, dass sich ihr Charakter in keiner Uebersetzung wiedergeben lassen könne. Seine Ansichten äussert Edmond in folgenden Sätzen:[1]) „Arrivons maintenant pour moi à la grave question du moment. Dans la presse, en ces derniers temps, s'est produite une certaine opinion s'élevant contre l'effort d'écrire, opinion qui a amené un ébranlement dans quelques convictions mal affermies de notre petit monde. Quoi! nous les romanciers, les ouvriers du genre littéraire triomphant au XIXe siècle, nous renoncerions à ce qui a été la marque de fabrique de tous les vrais écrivains de tous les temps et de tous les pays, nous perdrions l'ambition d'avoir une langue rendant nos idées, nos sensations, nos figurations des hommes et des choses, d'une façon distincte de celui-ci ou de celui-là, une langue personnelle, une langue portant notre signature, et nous descendrions à parler le language *omnibus* des faits divers! Non, le romancier, qui a le désir de se survivre, continuera à s'efforcer de mettre dans sa prose de la poésie, continuera à vouloir un rhythme et une cadence pour ses périodes, continuera à rechercher l'image peinte, continuera à courir après l'épithète rare, continuera, selon la rédaction d'un délicat styliste de ce siècle, à combiner dans une ex-

[1]) E. et J. de Goncourt: Préfaces et manifestes littéraires, p. 68.

pression le *trop* et l'*assez*, continuera à ne pas se refuser un tour pouvant faire de la peine aux ombres de M. M. Noël et Chapsal, mais lui paraissant apporter de la vie à sa phrase, continuera à ne pas rejeter un vocable comblant un trou parmi les rares mots admis à monter dans les carosses de l'Académie, commettra enfin, mon Dieu, oui! un néologisme, — et cela, dans la grande indignation de critiques ignorant absolument que: *suer à grosses gouttes, prendre à tâche, tourner la cervelle, chercher chicane, avoir l'air consterné,* etc. etc., et presque toutes les locutions qu'ils emploient journellement, étaient d'abominables néologismes en l'année 1750. — Puis toujours, toujours, ce romancier écrira en vue de ceux qui ont le goût le plus précieux, le plus raffiné de la prose française, et de la prose française de l'heure actuelle, et toujours il s'appliquera à mettre dans ce qu'il écrit cet indéfinissable exquis et charmeur, que la plus intelligente traduction ne peut jamais faire passer dans une autre langue. . . . Répétons-le, le jour où n'existera plus chez le lettré l'effort d'ecrire, et l'effort d'écrire personnellement, on peut être sûr d'avance que le reportage aura succédé en France à la littérature. Tâchons donc d'écrire médiocrement, d'écrire mal, même plutôt que ne pas écrire du tout; mais qu'il soit bien entendu qu'il n'existe pas un patron de style unique, ainsi que l'enseignent les professeurs de l'*éternel beau,* mais que le style de La Bruyère, le style de Bossuet, le style de Saint-Simon, le style de Bernardin de Saint-Pierre, le style de Diderot, tout divers et dissemblables qu'ils soient, sont des styles d'égale valeur, des styles d'écrivains parfaits." Wenngleich Edmond in seinen drei letzten Romanen ein neues Element, die Phantasie, verwertet, so macht er in der Vorrede zu „Chérie" dennoch darauf aufmerksam, dass man, um immer modern zu bleiben, auch dieses Mittel zur gegebenen Zeit beiseite legen müsse:[1]) „Je crois aussi qu'il ne faut pas s'attarder dans la littérature d'imagination, au delà de certaines années, et qu'il est sage de prématurément choisir son heure pour en sortir."

[1]) E. et J. de Goncourt: Préfaces et manifestes littéraires, p. 73.

Noch einige literarische Bemerkungen aus den letzten Zeiten Edmonds befinden sich in dem „Journal des Goncourt". Aus einer solchen Notiz ist die zunehmende Vorliebe unseres Autors für die stilistisch künstlerische Ausstattung des Romans ersichtlich. Dabei weist Edmond darauf hin, dass die Verfeinerung der Kunst, der Stilistik einen Konflikt mit dem Leben herbeiführe, das dadurch an Natürlichkeit verliert:[1]) „Dans le roman, la grande difficulté pour les écrivains amoureux de leur art, c'est le dosage juste de la littérature et de la vie, — que la recherche excessive du style, il faut bien le reconnaître, fait moins vivante. Maintenant, pour mon compte, j'aimerai toujours mieux le roman trop écrit que celui qui ne l'est pas assez." Die Wahrheit des realistischen Romans erscheint ihm durch die Komposition entstellt, das Phantasiegemälde ist ihm zuwider, er sucht zuletzt nach neuen Namen für die Produkte seines aufs Äusserste gespannten nervösen Geschmackes. So führt das krampfhafte Streben Edmonds nach Vollendung seiner Kunst, das Leben getreu zu schildern, zur Auflösung des Kunstwerkes selbst. Seine extremen Theorien lassen ihn folgendes Urteil über die jüngeren Zeitgenossen fällen:[2]) „Dans la bataille littéraire du moment on n'a pas dit, — ce que j'ai affirmé à propos de Flaubert — que le grand talent en littérature était de créer, sur le papier, des êtres qui prenaient place dans la mémoire du monde, comme des êtres créés par Dieu, et comme ayant eu une vraie vie sur la terre. C'est cette création qui fait l'immortalité du livre ancien ou moderne. Or les décadents, les symbolistes et les autres jeunes, peuvent avoir mis des sonorités dans leurs plaquettes, mais jamais, n'ont déposé là-dedans, l'être dont je parle, et même un être de second, de troisième plan . . . Dans leurs romans et leurs nouvelles, les tout jeunes romanciers, avec leur actuel mépris de l'étude d'après nature, ne créent plus des personnages humains, ils fabriquent des êtres métaphysiques."

[1]) Journal des Goncourt, Bd. VII, p. 202.
[2]) dito, Bd. VIII, p. 274.

Schluss.

Die literarischen Theorien der Goncourt lassen sich in folgendem Ueberblicke zusammenfassen. In den Anfängen und immer suchen die Goncourt den Wert eines Schriftstellers in den individuellen Merkmalen seiner Werke. Ein moderner Literat darf sich nicht an die literarischen Ansichten der gelehrten Institute halten. Eigentümliche, originelle Kennzeichen sollen ihn von andern unterscheiden. Darum bemühen sich die Goncourt, die Literatur mit neuen Elementen zu befruchten. In ihren Romanen sind die Gebrüder Goncourt Realisten. Ihre Romane sollen wahre Gemälde des wirklichen Lebens sein. In der Wirklichkeit aber überwiegt die Menge der Durchschnittsmenschen. Gewöhnliche Erscheinungen verschiedener Klassen sind deshalb die Personen der Goncourtschen Romane. „Charles Demailly“ und „Manette Salomon“ entstammen dem Milieu der Künstlerwelt. „Renée Mauperin“ und „Madame Gervaisais“ sind Sittenbilder aus der Bourgeoisie. „Sœur Philomène“ und vor allem „Germinie Lacerteux“ gehören der untersten Volksschicht an. Solche Menschen müssen in ihren Verhältnissen sorgfältig beobachtet werden. Dann macht man Notizen über die erhaltenen Eindrücke und benützt diese als Dokumente, als Quellenmaterial für den Roman. Die Gebrüder Goncourt sehen aber, dass das Leben in Wirklichkeit von den Schattenseiten des Daseins durchsetzt ist. Sie verleihen ihrem Pessimismus in der Literatur dadurch Ausdruck, dass sie die traurigen Verhältnisse besonders der niederen Klassen zum Gegenstand ihres Studiums wählen. All das Böse und die Schattenseiten sind aber nicht allein der Schlechtigkeit des Individuums zuzuschreiben, sondern allerhand andere Momente

spielen dabei eine Rolle. Die psychische und physische Entwicklung des Menschen, sein ganzes Geschick wird mitbestimmt durch Einflüsse der Umgebung, durch ererbte Anlagen, durch die Art der Erziehung („Germinie Lacerteux"). Das Leben besteht aus einer Reihe von abwechselnden Zuständen, die aus einem natürlichen Werdegang hervorgehen. Der Roman der Goncourt darf daher keine Ueberraschungen bringen, keine Intriguen in Szene setzen. Die verschiedenen Lebenslagen werden einfach geschildert in einer Anzahl aufeinanderfolgender Gemälde ohne grossen Zusammenhang. Diese selbst zerlegen die Goncourt in ihre Einzelheiten und erklären die Analyse von dem Standpunkte des Psychologen, des Arztes. Durch den Gebrauch des „document humain", durch Verwertung wissenschaftlicher Methoden in der Literatur sind die Goncourt das, was man Naturalisten nennt. Doch kann man nicht kurzweg sagen, dass die Goncourt den Naturalismus erfunden haben. Eine derartige Untersuchung war für die vorliegende Arbeit nicht vorgesehen. Diese Frage ist aber leicht zu lösen, wenn man bedenkt, dass schon Flaubert solche Kennzeichen des Naturalismus an sich trägt. Aber dennoch, und darin besteht ihre Originalität, bereichern die Goncourt die von Flaubert in den Anfängen geschaffene Richtung mit neuen Elementen, die Zola und Daudet zum Vorbild dienen. Die Bedeutung der Goncourt besteht darin, dass sie das „bas peuple" für den Roman verwertet haben. Soziale und humane Interessen werden als Motive hierfür angegeben. Die Personen und Landschaften ihrer Romane greifen sie aus dem modernen Grossstadtleben von Paris. Die Pariser sind aber im Durchschnitte hastige, nervöse Menschen. Sie besitzen keine besondere Energie und geben sich selbst willenlos dem Schicksale hin. Die Goncourt sind die Maler der Nervosität ihrer Zeit. Das Studium der Willensschwachen erfordert aber ein ausserordentlich feines Mitfühlen des Beobachters. Selbst nervös, muss er seine Empfindungen in einer unruhigen Sprache schildern können. Unter dem Einflusse ihrer Künstlernatur, ihres pittoresken, künstlerischen Geschmackes schaffen die

Goncourt die „écriture artiste“. Sie verbannen die Kunst der Erzählung und der Komposition aus dem Romane und üben dadurch und durch ihren Stil einen nicht zu verkennenden Einfluss auf die jüngeren Zeitgenossen aus.

Auch auf dem Gebiete des Theaters haben die Goncourt Versuche gemacht. Edmond glaubt, dass der Weiterbestand des Theaters nur in der Aufnahme realistischer Stoffe beruhen könne. Besonders die gekünstelte Theatersprache müsse durch eine „langue littéraire parlée“ ersetzt werden. Die Gefühle sollen in erhöhtem Masse und natürlicher im Theater verwertet und vor Augen geführt werden. Die Einteilung der Stoffe nach Bildern wirkt vorteilhafter und abwechselnder als die nach der Verschiedenheit der Akte.

Die Sonderheit Edmonds in seinen Theorien über den Roman zeigt sich einmal darin, dass er den zu erstrebenden Höhepunkt des realistischen Romanes in dem Studium der komplizierten Natur der Aristokratie erblickt. Dann bleibt auch Edmond nicht durchweg Realist in seinen eigenen Werken. Während „La Fille Elisa“ noch ganz auf den ausgeprägten gemeinsamen naturalistischen Theorien beruht, macht sich das Phantasiegebilde schon in den „Frères Zemganno“ bemerkbar. Auch „La Faustin“ zeigt gewisse romantische Züge. Edmonds Hauptinteresse richtet sich aber auf die erhöhte Pflege der Kunstform, die er in die unnatürlichen Extreme ihrer Eigenart steigert.

Die literarische Bedeutung der Goncourt würdigt deren Freund Zola mit den herrlichen Worten:[1]) „Ils ont poussé comme les fleurs étranges d'une civilisation avancée. Ce sont des personnalités exceptionelles, des écrivains qu'il faut mettre à part, qui demeurent dans une histoire littéraire à l'état de note aiguë, résumant les côtés excessifs de l'art d'une époque. Si la foule ne s'agenouille jamais devant eux, ils auront une chapelle byzantine avec de l'or fin et de peintures curieuses, dans laquelle les raffinés iront faire leurs dévotions.“

[1]) E. Zola: Les romanciers naturalistes (am Schlusse des Artikels über die Goncourt).

Anhang.

Die Goncourt im Urteile von Zeitgenossen.

René Doumic (Études II, p. 216—218) erblickt die Bedeutung der Goncourt in ihrem Einflusse auf die Literatur. Die Frage, ob die Goncourt den Naturalismus erfunden haben, beantwortet er mit folgenden Sätzen: „C'est une paternité que se disputent plusieurs pères. Il faut les laisser se battre ou s'accorder, ce qui n'importe guère, en se contentant de leur rappeler la date où parût »Madame Bovary«". Die Goncourt haben die jüngeren Naturalisten gelehrt, die „documents" zu sammeln. „Ce sont eux qui leur ont enseigné à faire fi de l'imagination et à se recommander de l'autorité de la science. Ce sont eux qui ont donné l'exemple de se passer de l'étude morale et de croire que les constatations de la médecine et de la physiologie ne laissent plus après elles de mystère. Ce sont eux qui, élevant leur impuissance en théorie ont banni du roman l'art du récit et fait un mérite de l'absence de la composition."

Jules Lemaître (Les contemporains, Bd. III, p. 88 bis 90) nennt die Goncourt „les plus nerveux des écrivains" und achtet sie wegen ihrer Modernität und ihrer originellen Sprache. „. . . Ces nerveux sont, dans leurs romans inquiets, les grands peintres des maladies nerveuses." Er erblickt die Grösse der Kunst in den Eigentümlichkeiten eines Schriftstellers. Die Goncourt haben durch ihren Stil und die Art ihrer Komposition die folgende Zeit beeinflusst: „On doit accorder, que l'originalité des deux frères est éclatante, que leur influence a été grande sur certains écrivains, que M. Emile Zola, surtout dans ses premiers romans, et M. Alphonse Daudet, surtout dans ses derniers, se sont souvenus, et pour

le style et pour la composition, beaucoup plus de »Germinie Lacerteux«, ou de »Renée Mauperin« que de »Madame Bovary«."

Paul Bourget (Nouveaux essais de psychologie contemporaine, p. 137—139) betrachtet die Goncourt geradezu als die Lehrmeister der Naturalisten: „C'est pour avoir correspondu à cet obscur sentiment de la fatalité que les frères de Goncourt se sont trouvés les maîtres de la jeune génération des romanciers. Cet affaiblissement de la volonté qu'ils avaient deviné, caractérisé, montré, menace de devenir un phénomène si général, qu'il s'est imposé à l'observation de presque tous les écrivains qui se préoccupent particulièrement d'exactitude. Aussi est-il devenu le thème habituel de l'école dite naturaliste, qui vit sur le même fond de psychologie que les frères de Goncourt. La maladie de la volonté sert de manière à toute l'œuvre de M. Emile Zola, qui a édifié ses »Rougon-Macquart« sur l'hypothèse d'une névrose héréditaire. Pour M. Alphonse Daudet, esprit plus sensitif que philosophique, mais parvenu, à force de finesse dans la vision, jusqu'à la psychologie la plus aiguë, qu'est-ce que l'homme? Une machine mise en mouvement par des sensations, et ces sensations, il les montre morbides, douloureuses, suprêmement inquiètes." Die Goncourt haben aber auch den Einfluss des Kunstgegenstandes auf die Literatur vollendet. „. . . Cette influence est aujourd'hui un fait capital, qui tient à toutes sortes de causes éparses dans nos mœurs, depuis des théories de critique jusqu'à des habitudes d'ameublement."

Emile Faguet (Propos littéraires, Bd. III, p. 179 bis 182, 187) bemerkt, dass durch die Goncourt die mangelhafte Komposition Regel geworden sei. Er spricht den beiden Autoren auch die Eigenschaften des Naturalisten ab. Naturalismus ist die Bezeichnung für eine genauere Art des Realismus. Die Wirklichkeit setzt sich aber nicht aus Ausnahmen zusammen, wie sie die Goncourt in ihren krankhaften Romanen schildern. — Faguet lässt bei diesem Urteil zweifelsohne ausser Betracht, dass die Goncourt gerade in den ner-

vösen Zuständen die wirklichen Merkmale ihrer Zeit erblicken. Auch bei Faguet besteht die Bedeutung der Goncourt in dem Einflusse ihres Stils.

Emile Zola (Les romanciers naturalistes: Ein Artikel über die Goncourt) erklärt, dass die Goncourt vor allem durch ihre originelle Schreibweise eine literarische Würdigung verdienen. Die Goncourt haben als Literaten in erster Linie das Bedürfnis, ihrer Künstlernatur Rechnung zu tragen. Sie fühlen und empfinden auf eine ganz eigentümliche Art und Weise. Sie sind es, die zuerst das „bas peuple" in den Roman eingeführt haben: „Germinie Lacerteux", dans notre littérature contemporaine, est une date. Ce livre fait entrer le peuple dans le roman; pour la première fois le héros en casquette et l'héroïne en bonnet de linge sont étudiés par des écrivains d'observation et de style." Den Mangel der Intrigue und Komposition bezeichnet Zola als Merkmal des naturalistischen Romans.

Den Romanen Edmonds de Goncourt mangelt nach J. Lemaître (Impressions de théâtre, Bd. IV, p. 221) das überlegene Genie des jüngeren Bruders. „M. Edmond de Goncourt a écrit quatre romans tout seul. Ils étaient infiniment curieux, mais d'un impressionisme de plus en plus étroit, spécial et tourmenté. Il y manquait quelque chose. Quoi? Sans donte le génie plus clair, plus libre, plus alerte et plus sensé du frère disparu."

In seinem Aufsatze über „La Faustin" (Le roman naturaliste, p. 280) nennt Brunetière Edmond geradezu einen Romantiker, der Abenteuer erzähle, aber nicht die Wirklichkeit: „Le propre du romantisme, c'est l'étude de l'exception. M. de Goncourt n'a jamais étudié que des exceptions. . . . Il représente ce qu'il y a de plus contraire peut-être au naturalisme." Bei dieser Ansicht darf man nicht ausseracht lassen, dass sie sich insbesondere auf „La Faustin" bezieht, wo allerdings manche Bilder etwas abenteuerlich anmuten. Dieses Urteil kann aber für „La Fille Elisa" nicht gelten.

Lebenslauf.

Am 19. Januar 1887 wurde ich zu Ettenheim (Baden) geboren als Sohn des dortigen Landwirts Leopold Friedrich und seiner Ehefrau Luise, geb. Welte. Ich gehöre der katholischen Konfession an. Im Herbst 1897 trat ich in das Realgymnasium Ettenheim ein, das ich Sommer 1906 mit dem Reifezeugnis verliess. Dann besuchte ich vier Semester die Universität Freiburg i. B., ein Semester Paris und drei Semester Heidelberg. In meinem ersten Semester gehörte ich der juristischen Fakultät an. Dann wandte ich mich dem philologischen Studium zu und studierte vor allem romanische Philologie und Geschichte, ferner Latein, Englisch, Deutsch und Philosophie.

In Heidelberg war ich Schüler bei den Herren Geh. Hofrat Prof. Dr. Fritz Neumann, Prof. Dr. Schneegans, Prof. Dr. Hampe, Prof. Dr. Oncken, Prof. Dr. Freiherr v. Waldberg, Geh. Rat Prof. Dr. Windelband, Geh. Hofrat Prof. Dr. Schöll.

In Freiburg besuchte ich Vorlesungen und Uebungen bei den Herren Geh. Hofrat Prof. Dr. Baist, Prof. Dr. Levy, Prof. Dr. Wetz, Geh. Hofrat Prof. Dr. v. Below, Geh. Hofrat Prof. Dr. Finke, Prof. Dr. Meinecke, Prof. Dr. Fabricius, Prof. Dr. Wahl.

In Paris hörte ich die Herren Professoren Lanson, Faguet, Brunot, Roques, Gazier, Chamard, Luchaire, Basch.

Von Sommersemester 1909 bis Sommersemester 1910 beschäftigte ich mich in Heidelberg hauptsächlich mit der Anfertigung meiner Dissertation. Herr Prof. Dr. Schneegans in Heidelberg hatte die Liebenswürdigkeit, mir im Einverständnis mit Herrn Geh. Hofrat Prof. Dr. Neumann das Thema zu vorliegender Arbeit zu stellen.

Diese wurde im Oktober 1910 von einer hohen philosophischen Fakultät zu Heidelberg angenommen.

Am 26. Oktober fand dann unter dem Vorsitze des Herrn *Geh. Hofrats Prof. Dr. Bartholomae* die mündliche Prüfung statt. Geprüft wurde ich in romanischer Philologie von Herrn *Geh. Hofrat Prof. Dr. Fritz Neumann,* in Geschichte von Herrn *Prof. Dr. Hampe,* in Deutsch von Herrn *Prof. Dr. Frhr. von Waldberg.*

All diesen Herren spreche ich hiermit für ihre Bemühungen meinen geziemenden Dank aus. Zu besonderem Danke bin ich Herrn *Professor Dr. Schneegans* verpflichtet für manchen nützlichen Wink beim Zustandekommen meiner schriftlichen Arbeit.

3 0112 098698001